

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Historia de la Filosofía



TESIS DOCTORAL

**Filosofía en la música de San Agustín: aproximación a partir del
esquema conceptual de los números y del esquema conceptual de los
signos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Maximiliano Prada Dussán

Director

José Luis Villacañas Berlanga

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DE LA FILOSOFÍA



Filosofía de la música en san Agustín:

**Aproximación a partir del esquema conceptual de los números
y del esquema conceptual de los signos**

Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía

Maximiliano Prada Dussán

Bajo la dirección de: Pr. Dr. José Luis Villacañas Berlanga

Madrid, España

2014

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	4
ABSTRACT	6
ADVERTENCIA TÉCNICA	8
INTRODUCCIÓN	11
1. Estado de la cuestión	17
1.1. Estética agustiniana: proceso de espiritualización y des-espiritualización	18
1.2. El estudio específico sobre la ciencia y la música práctica	28
1.2.1. Estudios sobre el <i>De Musica</i> y la ciencia musical	29
1.2.1.1. Historicidad y fecha de redacción del tratado	29
1.2.1.2. Fuentes para su elaboración	33
1.2.1.3. Contenido del <i>De Musica</i> : la ciencia musical	36
1.2.1.4. Recepción del <i>De Musica</i>	39
1.2.2. La música práctica	42
2. Nuestra aproximación	52
2.1. Síntesis del problema	52
2.2. Nuestra aproximación y desarrollo	53
I. EL ESQUEMA CONCEPTUAL DE LOS NÚMEROS	58
1. Las <i>Ars Liberalis</i> y la ciencia musical	65
1.1. <i>Ars Liberalis</i>	65
1.2. La ciencia musical	76
2. Números, figuras rítmicas y conexiones	82
3. De las obras musicales al alma	90
4. El horizonte de un mundo numérico	95
II. EL ESQUEMA CONCEPTUAL DE LOS SIGNOS	101
1. Los signos y las palabras	103
2. Definición y estructura de los signos	106
2.1. ¿Qué son los signos? Estructura básica	107
2.2. ¿De qué son signo los signos?	112
2.3. ¿Cómo se establece lo que un signo significa?	120
3. Los signos y el <i>docere</i>: aprendizaje y comunicación	128
3.1. La emergencia del <i>docere</i>	130
3.2. El <i>docere</i> : creer y conocer	133
3.3. El <i>docere</i> y la intención comunicativa: palabra interior y palabra exterior	142
3.4. Desconexión entre la palabra interior y la exterior	147
4. Los signos y la caridad	153
4.1. La caridad y la comunicación	154
4.2. Los signos y la comunidad	160

III. ANÁLISIS DE LA MÚSICA BAJO EL ESQUEMA CONCEPTUAL DE LOS SIGNOS 167

1. La organología bajo la relación significante-significado	173
1.1. Organología	177
1.1.1. El <i>organum</i> o conjunto de instrumentos	179
1.1.2. Instrumentos producidos por el soplo	182
1.1.3. Instrumentos producidos por la pulsación	184
2.2. Formas musicales vocales	190
2. Los signos musicales vocales: formas del enseñar	200
2.1. Los himnos y la expresión de la palabra interior	201
2.2. Salmodiar: alabar y actuar	209
2.3. El aleluya: la superación del lenguaje	213
3. Comprender los signos musicales: recordar y buscar	222
4. La comunidad musical	228
4.1. Los salmos de David o la definición de una comunidad	228
4.2. El canto alternativo milanés o la participación en la comunidad	231
4.3. Cántico nuevo o el canto que entona la comunidad	239

IV. CONCLUSIONES 242

1. Conclusiones acerca de la filosofía de la música en cada uno de los esquemas	242
1.1. El esquema de los números	242
1.1.1. La música cumple una función anagógica por vía del descubrimiento de la estructura matemático-ontológica	242
1.1.2. El camino interior	244
1.1.3. La belleza es de tipo racional	245
1.1.4. La música práctica es <i>vestigium</i> de la belleza	246
1.1.5. La música cumple su cometido en el esquema de las <i>Ars Liberalis</i>	246
1.2. Esquema de los signos	248
1.2.1. Definición de signo y descripción de signos musicales	248
1.2.2. Función anagógica de los signos musicales	250
1.2.3. Acerca de la interpretación de la música como signo	254
2. Relación entre los dos esquemas conceptuales	258
2.1. La música: <i>vestigium</i> y <i>signum</i>	258
2.2. La música práctica: síntesis y dilema entre sonido y significado	261
2.3. La belleza de la música: números y signos	267
2.4. La función anagógica de la música: dirección interior y exterior	270
2.5. <i>Enarrationes in psalmos</i> : relaciones entre los esquemas teóricos	274
3. Conclusiones acerca del desarrollo del trabajo	276

BIBLIOGRAFÍA 279

RESUMEN

Al estudiar la filosofía de la música de san Agustín, la tradición filosófica ha interpretado que el autor africano forma parte de la escuela pitagórico-neoplatónica, según la cual la música es una ciencia perteneciente al esquema de las *Ars Liberalis*. Teniendo este postulado como presupuesto, el propósito general de este estudio consiste en mostrar que este acercamiento al pensamiento agustiniano es incompleto. Sostendremos que a partir de su teoría del signo, Agustín se aproximó filosóficamente de otro modo a la música, logrando fundamentalmente una revaloración de la práctica musical. Aun cuando esta otra aproximación no es sistemática ni completa, goza, sin embargo, de coherencia y consistencia.

Desarrollaremos este asunto en cuatro capítulos. En el primer capítulo, haremos un estudio monográfico acerca de la noción de *música* presente en los diálogos *De Ordine* y *De Musica*. En el segundo, haremos una reconstrucción conceptual de la teoría del signo en Agustín, a partir fundamentalmente de los textos *De Magistro*, *De Doctrina Christiana*, *De Trinitate* y *Principia Dialectica*. En el tercero, usaremos las herramientas de análisis desplegadas en la reconstrucción conceptual del signo para analizar las alusiones a la música práctica. Este esquema conceptual lo cruzaremos con categorías extraídas de la musicología, en particular aquella que distingue entre organología y música vocal. Haremos el análisis tomando como referencia textual principal *Ennarationes in psalmos*.

El último capítulo, finalmente, es de carácter conclusivo. Tras la constatación de que en el cambio de aproximación opera también una revaloración de la práctica musical, concluimos que la teoría del signo permite a Agustín señalar otras ideas sobre la música: (1) la música práctica cumple también una función anagógica en virtud de que, además de ser un *vestigium*, del mundo material, es su *signum*. Por esta razón, (2) no es necesario “huir” de ella para encontrar el mundo espiritual. (3) La belleza de la música no es sólo de carácter formal: la teoría del signo permite hablar de belleza de carácter semántico. (4) En la

teoría del signo, la función anagógica se conduce por una dirección exterior, además de una interior al ser humano. Finalmente (5), que la comprensión completa de la filosofía de la música en Agustín exige analizar otros textos aparte de aquellos en los que el autor expone la idea de la ciencia musical, el *De Ordine* y el *De Musica*; exige dirigir la mirada hacia los textos donde expone la teoría del signo y aquellos en los que describe la música bajo estos presupuestos.

ABSTRACT

By studying the Philosophy of music according to Saint Agustin, philosophical tradition has come to interpret that the African author belongs to the pitagoric-neoplatonic school, in which music is considered a science belonging to the scheme of *Ars Liberalis*. Based on this postulate, the general aim of this study consists in showing that this approach to Augustinian thinking is incomplete. We will assert that, from his theory of sign, Agustin approached philosophically in a different way to music attaining essentially a revaluation of music practice. Even if this new approach is not systematic nor complete, it notwithstanding holds coherence and consistence.

We will develop this issue in four chapters. In the first, we will follow a monographic study as to the notion of *musica* that is found in *De Ordine* and *De Musica* dialogs. In the second, we will practice a conceptual reconstruction of the theory of sign in Agustin, mainly from the texts *De Magistro*, *De Doctrina Christiana*, *De Trinitate*, and *Principia Dialectica*. In the third, we will make use of the analysis tools deployed in the conceptual reconstruction of sign to analyze the allusions to practical music. This conceptual scheme will be crossed with categories excerpt from musicology, particularly that which distinguishes between organology and vocal music. We will make the analysis taking as the main textual reference *Ennarationes in psalmos*.

The last chapter, eventually, has a conclusive character. Having observed that in the change of approach also operates a revaluation of the musical practice, we conclude that the theory of sign permits Agustin to propose some other ideas on music: (1) music in practice plays an anagogic role as besides being a *vestigium*, of the material world, is also a *signum*. For this, (2) it is not necessary to “flee” from it to find the spiritual world. (3) Music beauty not only enjoys a formal character: the sign theory also permits to talk about beauty of semantic character. (4) In the sign theory, the anagogic function travels by an exterior direction, besides an interior to the human being. Eventually, (5) that the complete understanding of the philosophy of music according to Agustin

demands to analyze some other texts apart from those in which the author exposes his idea of music science, thus *De Ordine* and *De Musica*; it demands also to direct our sight on the texts where he exposes the theory of sign, and on those in which he describes music under these bases.

ADVERTENCIA TÉCNICA

Aunque algunos de los textos de san Agustín cuentan ya con edición crítica, aun no se tiene una edición de este tipo en la totalidad de su obra. Las obras de del autor africano se han recopilado en:

(PL) La edición realizada por los benedictinos de san Mauro, París 1679-1700, reproducida por J. P. Migne, *Patrología cursus completus, Serie Latina*, volúmenes 32 a 46, en 1845.

(CCSL) *Corpus Christianorum, Series Latina*. Turnhout: Typographi Brepols Editores Pontificii, 1953-

(CSEL) *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. Viena, 1866-

(BAC) Las obras agustinianas han sido traducidas al español por la Biblioteca de Autores Cristianos en la colección bilingüe titulada *Obras completas de San Agustín*, (1946-), que cuenta hoy con 41 tomos. En nuestro trabajo usamos la paginación señalada en esta edición. En *Dial.*, *De mag.* y *De civ. Dei.* usamos ediciones independientes. Aun así señalaremos su lugar en la edición de la BAC.

Al citar alguna obra de san Agustín usaremos la abreviatura de la obra en latín. Las abreviaturas de las obras aquí citadas son las siguientes. Incluimos en esta tabla la fecha estimada de redacción del texto y el tomo en el que este se encuentra en PL, CCSL, CSL y BAC:

Obra	Abreviatura	Año	PL	CCSL	CSL	BAC
<i>Confessionum</i>	<i>Confess.</i>	397-401	32	33,1	27	2
<i>Contra Adimantum</i> <i>Man. Discipulum</i>	<i>C. Adim.</i>	393-394	42	22,115	-	30
<i>Contra mendacium</i>	<i>C. mendacium</i>	420	40	41,467	-	12
<i>De Catechizandis</i>	<i>De cath. rud</i>	399	40	-	46	39

<i>rudibus</i>						
<i>De civitate Dei</i>	<i>De civ. Dei</i>	412-427	41	40	47	16-17
<i>De diversis quaestionibus octoginta tribus</i>	<i>De div. qq. 83</i>	388-397	40	.	44	40
<i>De doctrina christiana</i>	<i>De doct. chr.</i>	397-427	34	80,3	32	15
<i>De fide et operibus</i>	<i>De f. et op.</i>	413	40	41,33	-	39
<i>De fide et Symbolo Liber Unus</i>	<i>De f. et symb.</i>	393	40	41,3	-	39
<i>De Genesi adversus Manichaeos</i>	<i>De Gen. c. Man.</i>	388-390	34	-	-	15
<i>De Genesi at litteram</i>	<i>De Gen. ad. litt.</i>	400-416	34	28/1,1	-	15
<i>De immortalitate animae</i>	<i>De imm. an.</i>	387	32	-	-	39
<i>De libero arbitrio</i>	<i>De lib. arb.</i>	388-391	32	74	29	3
<i>De magistro</i>	<i>De mag.</i>	388-390	32	77/4,1	29	3
<i>De mendacio</i>	<i>De mend.</i>	394-395	40	41,413	-	12
<i>De música</i>	<i>De mus.</i>	388-390	32	-	-	39
<i>De natura boni</i>	<i>De nat. b.</i>	398	42	25,853	-	3
<i>De Ordine</i>	<i>De ord.</i>	386	32	63,121	29,87	1
<i>De quantitate animae</i>	<i>De quant. an.</i>	387-388	32	-	-	3
<i>De Trinitate</i>	<i>De trin.</i>	399-426	42	-	50	15
<i>De vera religione</i>	<i>De vera rel.</i>	390	34	77/5,1	32	4
<i>Enarrationes in psalmos</i>	<i>Enarr. In ps.</i>	392-420	37	-	38	19-22

<i>Epistula</i>	<i>Ep.</i>	Distintos momentos	33	34.44.57 s. 88		8,11
<i>In Iohannis Evangelium tractatus</i>	<i>In Io. Ev. Tr.</i>	406-419	35	-	36	14
<i>Principia Dialecticae</i>	<i>Dial</i>	387	32	-	-	-
<i>Retractationes</i>	<i>Retr.</i>	427	32	36,1	57	40
<i>Sermones</i>	<i>Serm.</i>	Distintos momentos	38	-	41	7, 10, 23, 24, 25, 26
<i>Soliloquiorum</i>	<i>Sol.</i>	386-387	32	-	-	1

El conjunto de las abreviaturas puede consultarse en la página Web de la Nuova Biblioteca Agostiniana: <http://www.augustinus.it>

Fitzgerald, Allan D. (dir.) *Diccionario de San Agustín: Agustín a través del tiempo*. Burgos, Monte Carmelo, 2001. Dado que citaremos algunos artículos de este diccionario, en el cuerpo del texto lo referiremos como DSA.

INTRODUCCIÓN

Las discusiones en torno a la estética y al arte fueron siempre de interés para Agustín. Tal como él lo narra en su autobiografía, su primer texto, escrito hacia el año 381, pero perdido pocos años después de su redacción, denominado *De pulchro et apto*, trató específicamente estos asuntos. Una preocupación similar se encontraría en varios de sus diálogos escritos en su época temprana, tales como *De Ordine* y *Soliloquium*, entre otros; pero, sobre todo esta cuestión daría origen al diálogo *De Musica*, escrito pocos años después de aquellos, entre el 386 y el 391, el cual constituye su tratado más elaborado y sistemático sobre el tema. Y, aunque después de este no dedicó ningún trabajo a tratar este asunto del modo en que lo hiciera en el *De Musica*, alusiones a estos asuntos se encuentran lo largo de toda su producción literaria: textos como *De Vera Religione*, *Confessionum* y *Enarrationes in psalmos*, entre otros, dan cuenta de ello.

Dicho interés no se reduce al campo meramente teórico. A la base de sus reflexiones estéticas se encuentra la experiencia personal directa con el mundo del arte, con el hecho mismo artístico. En su autobiografía, Agustín se presenta a sí mismo bajo una profunda sensibilidad frente al arte y narra que desde sus primeros años aprendió a interpretar y valorar esta experiencia:¹ él mismo refiere la impronta literaria que marcaría sus primeros años de formación, en donde se encontraría con los versos de Virgilio; confiesa además su afición al teatro, que compartió durante muchos años con su amigo Alipio e incluso cuenta haber participado en un concurso de poesía teatral;² tampoco teme al mostrar el profundo impacto que dejaron los cantos ambrosianos cuando los escuchara en la iglesia de Milán.

¹ Se enseñaba no sólo los contenidos de la literatura, sino también a valorarlo: Agustín narra que debía aprender a llorar la muerte de Dido, quien se suicidó por amor, según el relato del libro IV de la *Eneida* de Virgilio. Cfr. *Confess.* I. XIII. 20.

² Cfr. *Ibid.* IV. II. 3

En esta medida, en la figura de Agustín encontramos este doble movimiento: por un lado, un hombre del siglo IV que se encuentra con distintas artes y que se ve profundamente seducido por ellas. Por otro, un pensador de la época interesado en comprender su afición y la atracción que las artes operaban en él, en descifrar la naturaleza del arte y su alcance y de orientar dicha experiencia hacia el propósito alto del alcance de la felicidad y la sabiduría. Agustín, el filósofo y teólogo, pensador de las cuestiones más profundas de la metafísica, del lenguaje y de los misterios de la trinidad, aquel que con su ingenio penetra en los misterios del alma humana, de la vida colectiva y de la historia, emplea su capacidad intelectual para comprender el mundo del arte, de la belleza y de la relación de estos con el ser humano.

En sus análisis sobre estas cuestiones, Agustín toma elementos de las distintas doctrinas que conoció o en las que militó, echa mano de las corrientes intelectuales de la época o en ocasiones simplemente intenta describir su experiencia directa frente al arte. Aunque en ocasiones se subraye que Agustín se referiría a la experiencia del arte con el ánimo de prevenir frente al placer sensual que este genera y aun cuando autores posteriores subrayen este cometido en sus reflexiones, no es menos cierto que su relación con el arte y la comprensión que tuvo de él trasciende la experiencia psicológica del placer y displacer y alcanza dimensiones espirituales, tanto individuales como colectivas. En el caso concreto de la música, algunos testimonios biográficos dan cuenta de esta amplitud de la experiencia. Citemos algunos de ellos, extraídos de *Confessionum*.

La experiencia psicológica de placer frente a la música se traslada hacia una experiencia de encuentro con la realidad espiritual. A esto parece hacer referencia el relato de su conversión al cristianismo en 386:

“Decía estas cosas y lloraba con amarguísima contrición de mi corazón. Mas he aquí que oigo de la casa vecina una voz, como de niño o niña, que decía cantando y repetía muchas veces: ‘toma y lee, toma y lee’. De repente, cambiando de semblante, me puse con toda la atención a considerar si por ventura había alguna especie de juego en que los niños soliesen cantar algo parecido, pero no recordaba

haber oído jamás cosa semejante; y así, reprimiendo el ímpetu de las lágrimas, me levanté, interpretando esto como una orden divina de que abriese el código y leyese el primer capítulo que hallase”.³

Por otro lado, el relato de los cantos en la Iglesia de Milán dan cuenta de la experiencia colectiva de la música en la que la superación del tedio de la tristeza, conduce a la elevación de sentimientos religiosos:

“Allí se hallaba mi madre, tu sierva, la primera en solicitud y en las vigiliyas, que no vivía sino para la oración. Nosotros, todavía fríos, sin el calor de tu Espíritu, nos sentíamos conmovidos, sin embargo, por la ciudad, atónita y turbada. Entonces fue cuando se instituyó que se cantasen himnos y salmos, según la costumbre oriental, para que el pueblo no se consumiese del tedio de la tristeza. Desde ese día se ha conservado hasta el presente, siendo ya imitada por muchas, casi por todas las iglesias, en las demás regiones del orbe [...]. Y, sin embargo, con exhalar entonces de ese modo un *olor tal tus ungüentos*, no corríamos tras de ti. Por eso lloraba tan abundantemente en medio de los cánticos de tus himnos: al principio suspirando por ti y luego respirando, cuanto lo sufre el aire en una ‘casa de heno’”.⁴

Al parecer, esta experiencia del canto de himnos y salmos impactó de manera especial a Agustín, máxime cuando por aquel entonces vivía aún de modo reciente la muerte de su hijo. Con estas palabras, que en el relato sirven de conexión entre el episodio de la muerte de Adeodato con el testimonio de los cantos de la iglesia de Milán, describe aquella vivencia: “¡Cuánto lloré con tus himnos y tus cánticos, fuertemente conmovido con las voces de tu Iglesia, que dulcemente cantaba! Penetraban aquellas voces mis oídos y tu verdad se derretía en mi corazón, con lo cual se encendía el afecto de mi piedad y corrían mis lágrimas, y me iba bien con ellas”.⁵

Así, aunque en ocasiones Agustín centre su atención en prevenirnos frente al placer que puede generar la música, también es cierto que no sólo admite

³ *Ibid.* VIII. XII. 29.

⁴ *Ibid.* IX. VII. 16.

⁵ *Ibid.* IX. VI. 14.

como benéficos ciertos estados psicológicos producidos por este arte, sino que sus análisis se orientan también, y quizás en mayor medida, a comprender los presupuestos y mecanismos bajos los cuales la música trasciende la experiencia psicológica y eleva el alma hacia la trascendencia; esto es, por medio de los cuales se dice que cumple una función *anagógica*. El estudio de este tipo de descripciones, en las cuales la música queda enlazada con realidades inmateriales y espirituales, es el asunto del presente trabajo.

Una primera explicación acerca de aquella función la planea Agustín en el *De Ordine* y la expone detalladamente en *De Musica*, diálogos que forman parte de su pensamiento temprano. A la base de esta primera explicación se encuentra una serie de conceptos y distinciones heredadas del mundo antiguo. Dos de ellas sirven como punto de partida para comprender este arte. La primera es aquella distinción platónica entre música como práctica y música como teoría.⁶ En términos generales, la música práctica hace referencia a lo que algunos denominan aspecto *material* de la música: es el terreno de los sonidos, los objetos, las acciones y la percepción sensible de todos estos elementos. La segunda, constituiría el despliegue racional o el conocimiento de los principios que dan forma a la materia, los principios de la correcta modulación o la armonía. El propósito fundamental de la música práctica sería el de divertir y generar emociones. Sería descrita como un motivo o una oportunidad de experimentar placer o displacer; estadio que habría que trascender o del cual habría que ‘huir’ rápidamente, si no se quiere quedar atrapado en las redes del mundo material. Por el contrario, la música que eleva el alma sería la teórica, esto es, la ciencia. Siguiendo esta primera explicación, el vocablo latino *musica* en estricto sentido solía aplicar exclusivamente a la teoría. Por su parte, el vocablo *musicus* aplicaba a quien conocía la *musica*, mientras que a quien se dedicaba a la práctica se le denominaba según el instrumento o sonido producido: cantor, flautista, citarista, etc.

⁶ Los planteamientos acerca de la música como teoría se pueden ver en *Fedón* 60-61a; *Fedro* 248d; 259 b-d. Hay alusiones a la música práctica en las que se señala la diferencia frente a la música teórica en: *Banquete* 176e; 187c; *Protágoras* 347c-348; *República* II 376e; III411e; *Las Leyes* I 642 a, entre otros textos.

La segunda distinción, de origen pitagórico, surge en la equivalencia estructural entre el lenguaje y la música, de modo tal que tanto en las palabras como en la música práctica se encontrarían dos elementos: el sonido y la significación. Lo propio del análisis musical sería el sonido, mientras que la significación lo sería de las artes de la palabra.

Teniendo en cuenta estas distinciones, damos un primer paso en la concreción de nuestro trabajo: ¿Tienen la música práctica y la significación algún papel relevante dentro de la descripción anagógica de la música o nos es lícito relegarlos a un segundo plano? Intentaremos mostrar que, aunque han tenido menos atención por parte de la crítica, estos dos elementos guardan relevancia de cara al encuentro del ser humano con el mundo espiritual, inmaterial o trascendente. Si esto es así, debemos hacer otra pregunta: el vínculo que estos dos elementos, la música práctica y la significación, traban con el mundo espiritual, ¿se restringe al papel asignado dentro del esquema que privilegia la teoría y el sonido, o es necesario insertarlos dentro de otro esquema conceptual para que se muestre su posibilidad de conducir a la elevación? Esta última pregunta marca el derrotero que seguiremos. Intentaremos mostrar que, en su conjunto, estos elementos constituyen un camino de acceso al mundo espiritual distinto al que se erige a partir del sonido y la teoría y que Agustín, aunque no dedicó ningún tratado sistemático a mostrarlo, alcanzó esta comprensión y la empleó para describir y dar sentido a numerosas experiencias musicales, en especial, aunque no exclusivamente, las mencionadas en *Enarrationes in psalmos*. En otros términos, intentaremos mostrar que existe un enlace entre música práctica y mundo espiritual que no pasa por el esquema de la música como ciencia.

En el terreno teórico, cada uno de esos caminos, sus definiciones, presupuestos y relaciones conceptuales formarían lo que denominamos aquí *esquema conceptual*. Dentro de este, cada nota, cada concepto, cada idea adquiere significado propio y sentido frente a los demás. Así, diríamos que Agustín brindó dos explicaciones, o elaboro dos esquemas conceptuales, acerca de cómo la música se enlaza con el mundo espiritual.

Este trabajo se centra, entonces, en desplegar estos esquemas. Estos son: el esquema de los *números* (*numerus*) y el de los *signos* (*signum*). Subrayamos los *números* y los *signos* dentro de cada esquema, pues son estos los términos en los que Agustín describe los elementos de la música en cada uno de los esquemas y desde los cuales despliega su relación con el mundo espiritual. Así, en el primero reduce el sonido a número y en tanto número se enlaza con la unidad trascendente. En el segundo, la música es entendida como signo y, en tanto signo significa una realidad espiritual.

La divergencia de esquemas conceptuales no implica que sean inconmensurables o que exista incompatibilidad radical entre uno y otro. Como veremos más adelante, ambos se soportan en la idea de que lo temporal es creación divina y comparten, por ello, otros presupuestos ontológicos.⁷ En este sentido, se hará explícito en su momento que en el caso de Agustín el desplazamiento de uno a otro obedecería no a una supuesta incompatibilidad de los esquemas, sino a despliegues derivados tanto de las preocupaciones propias del cargo de Obispo de Hipona, cuanto de la profundización en estudios bíblicos y de la tradición patristica. Del mismo modo, el tránsito entre uno y otro en los escritos de Agustín no es preciso. Se trata, en su lugar, de un tránsito progresivo y quizás nunca definitivo, en donde la diferencia o inclinación hacia uno u otro lugar estaría marcado por énfasis, preguntas, experiencias y conceptos diferentes.

El primer esquema fue desarrollado por Agustín de manera sistemática. De este modo, nuestro trabajo frente a él consiste en un estudio monográfico sobre el tema. Por razones que sólo podemos conjeturar, el segundo no tuvo el mismo desarrollo sistemático por parte del autor africano; en lugar de ello, se presenta sólo de manera fragmentaria en numerosos escritos. Dada esta

⁷ Por este motivo, a los dos conjuntos teóricos los llamamos *esquemas conceptuales* y no *paradigmas*, a diferencia de Carol Harrison quien los denomina con este último título. A nuestro esquema de los signos, Harrison lo denomina “paradigma de las palabras” *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine* (Oxford, Clarendon Press. 1992). Como se verá, en tanto las palabras son un conjunto ubicado dentro de los signos, y en tanto que la música no siempre se restringe a la expresión de palabras, hemos preferido usar “signos” en nuestra denominación. María Bettetini, por su parte, usa los conceptos *vía del significante* y *vía del significado* para referirse a la descripción del camino partiendo del análisis del sonido o partiendo del análisis del significado de las palabras. Cfr. Bettetini. *Il Maestro e la parola*. Milano, Rusconi, 1993. pp. XXX-XXXII de la introducción. Preferimos usar la idea de *esquema conceptual*, parafraseando a Harrison, para subrayar cómo es descrita la música en cada caso y el carácter teórico de la descripción.

situación, en este caso nuestro trabajo como estudiosos de la filosofía consiste en *reconstruir conceptualmente* dicho esquema a partir de fragmentos desplegados a lo largo de sus obras; reconstruir, hasta donde sea posible, sus preguntas y respuestas, sus elementos teóricos y su uso para referirse a la música, sus motivaciones, problemas, alcances y hallazgos. Nuestra reconstrucción consiste, básicamente, en poner en relación dos campos temáticos: por un lado, la teoría del signo expuesta por el hiponense; por otro, sus alusiones dispersas sobre la música práctica. Dicha reconstrucción y el consecuente análisis interno, tanto como el análisis comparativo frente al primer esquema, constituyen el aporte fundamental de este trabajo. Si logramos hacerlo de manera consistente, brindaremos nuevas luces sobre la filosofía de la música en Agustín y estaremos en condiciones de ofrecer mejores elementos para valorar su aporte al campo.

Una vez esbozado el propósito general de este trabajo, intentaremos especificarlo por medio de dos preguntas. La primera trata acerca del estado de la cuestión en torno al propósito que seguimos: ¿cuál es el avance de la crítica agustiniana en torno al problema de la música bajo los dos esquemas señalados? Identificar este avance nos conducirá a la segunda cuestión: delimitar los alcances de nuestra aproximación y el aporte que queremos hacer al campo. En lo que resta de esta introducción nos detendremos en estos asuntos. Indagaremos el estado de la cuestión en torno al tema (1). A partir de allí especificaremos el vacío que detectamos en los estudios y que justifica nuestro trabajo, así como nuestros mecanismos de análisis y alcance de la investigación (2).

1. Estado de la cuestión

Siempre que se elabora el estado de la cuestión en torno a un tema, es necesario partir de una pregunta, de un problema o de un objeto específico de estudio. Por otro lado, aunque cada vez se cuenta con mayores y mejores herramientas de almacenamiento y consulta de información, constantemente se realizan investigaciones y se hacen publicaciones en distintas latitudes y en

distintos idiomas sobre temas que entran en relación directamente o indirectamente con los temas que se delimitan. Por estos dos motivos, cualquier reconstrucción del estado del arte sobre un asunto tiende a ser una selección de textos; difícilmente tiende a ser completa y definitiva.

Esta reconstrucción, entonces, no pretende dar cuenta de todos los estudios y asuntos tratados por los investigadores sobre la música en Agustín. Se trata, más bien, del rastreo de una cuestión, de una pregunta, dentro de la historia crítica; rastreo que hará emerger con claridad el aporte que queremos hacer con nuestra investigación. Intentaremos mostrar el avance de la crítica acerca de cómo se ha estudiado la música en san Agustín. Para ello, partiremos del ámbito general de la estética agustiniana (1.1.) en donde encontraremos un marco de comprensión en el que esta se incluye. Después, nos centraremos en los estudios sobre la música (1.2.) entendida como teoría (1.2.1.) y como práctica (1.2.2.).

A parte de los estudios referidos en este epígrafe, remitimos a los lectores a recuentos elaborados por otros investigadores o a las distintas recopilaciones bibliográficas en torno al tema.⁸

1.1. Estética agustiniana: proceso de espiritualización y des-espiritualización

Suele aceptarse que el trabajo que abrió de manera contundente el estudio de la estética agustiniana fue el libro escrito por Karel Svoboda en 1933, llamado *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources*. Este autor checo, después de

⁸ Recomendamos la reconstrucción del avance del conocimiento en torno al *De Musica* de san Agustín presente en Otaola, Paloma. *El De Musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*. Valladolid, Estudio Agustiniano, 2005. Sobre la fecha de composición del *De Musica* véase Jacobsson, Martin. *Aurelius Augustinus, De Musica liber VI, A Critical Edition with a translation and an introduction*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensa, Estocolmo, 2002. También O'Connell, Robert, J. *Art and the Christian intelligence in St. Augustine*. Oxford, Basic Blackwell, 1978. pp. 178-188. Acerca del signo, la estética y el arte, Bettetini, Maria. *Introduzione a Agostino*. Bari, Laterza, 2008. pp. 196-204. Existen además bibliografías comentadas que son de gran utilidad. Véase: Bettetini, Maria. "Stato della questione e bibliografia ragionata sul dialogo De Musica di Sant'Agostino (1940-1990)". En: *Revista di filosofia neo-scolastica*. Vol 83, 1991. pp. 430-469; Uña Juárez, Agustín. *Cántico del universo: la estética de San Agustín*. Madrid, s. d. e., 2000. pp. 168-178. También pueden consultarse los distintos artículos relacionados con el tema presentes en Fitzgerald, Allan D. (dir.) *Diccionario de San Agustín: Agustín a través del tiempo*. Burgos, Monte Carmelo, 2001.

examinar la literatura escrita sobre el tema hasta ese momento, quiso ofrecer un estudio –en su consideración, el *primero*– sobre la estética agustiniana que cumpliera los objetivos de mostrar el desarrollo de las ideas del autor africano y ponerlas en relación con la filosofía antigua a fin de sacar a la luz las fuentes – antiguas– que las soportaban.⁹ En consecuencia, Svoboda señala las obras en las que Agustín trata el tema estético y las analiza resaltando las ideas que sostiene y las fuentes antiguas con las que podrían estar relacionadas.

El filósofo sigue el desarrollo de la estética entendiendo por ella la pregunta por “el ser de la belleza”.¹⁰ Así, el libro mostraría qué entiende Agustín por este concepto a lo largo de sus escritos. Subsumido dentro de él se encontraría la pregunta o la descripción de las artes –música, poesía, teatro, literatura, arquitectura, danza–, ocupando estas, en la mayoría de los casos, el papel de mera aplicación o creación humana orientada por la idea de lo bello.

Siguiendo dicha cuestión central, en cuanto a la evolución de las ideas agustinianas Svoboda alcanza una conclusión que ha hecho carrera en la crítica agustiniana posterior: concluye que la estética agustiniana se conduce por un camino progresivo de espiritualización. Esto es, sus ideas “se desembarazan de los elementos sensuales, y se orientan desde la belleza sensible a la inteligible, desde el artista humano al divino artista-creador”.¹¹ Debido al trato que hizo de la belleza espiritual, señala el autor, Agustín constituye la culminación de la estética antigua, siendo escaso el papel que la estética judeo-cristiano jugó en el filósofo africano.¹²

Ya en la década de los 40's aparecen trabajos soportados bajo la hipótesis de la espiritualización, en los que los investigadores, siguiendo la denuncia hecha por Svoboda, intentan mostrar los estadios y ejes sobre los que aquella se desarrolla. Se trata de trabajos que sintetizan el pensamiento agustiniano en

⁹ Brno, Vydává Filosofická Fakulta. Aquí usamos la traducción al español que Luis Rey Altuna hizo en 1958 (Madrid, Augustinus) que lleva por título *La estética de san Agustín y sus fuentes*. El propósito del libro se encuentra en la introducción. p. 19.

¹⁰ Svoboda, K. *La estética agustiniana y sus fuentes*. op. cit. p. 328.

¹¹ *Ibid.* p. 328.

¹² “Por el contrario, apenas se deja influir de la corriente judío-cristiana, a no ser en cuanto a la suprema idea platónica que identifica con Dios, en lo que atañe a su buena estimación de la alegoría, y a su desconfianza del teatro y de las artes plásticas. En realidad, difícilmente hubiera podido asimilar más ideas, teniendo en cuenta el matiz predominantemente ético, no estético, de las mismas” *Ibid.* p. 333.

general e intentan mostrar la organización que este tiene. Nos referiremos a tres estudios relevantes sobre el tema.

Por un lado, se encuentra el libro *¿Qué es lo bello? Introducción a la estética de san Agustín*, escrito por Luis Rey Altuna en 1945. Del mismo modo que el autor checo, este texto es fruto de la denuncia de la escasez de trabajos suficientes sobre el asunto, en este caso, escritos en lengua española, y constituye sólo uno de los trabajos dedicados por este autor al tema, dentro de los que se encuentra también la traducción al español de la obra de Svoboda.¹³ Dado dicho estado del conocimiento, señala el autor: “nuestro estudio *aspira*, pues, a presentar en España el primer intento sistemático de Estética agustiniana”.¹⁴ El autor español se suma a la idea de la espiritualización propuesta por Svoboda, aunque en su desarrollo no analiza una a una las obras del autor africano y casi puede decirse que tampoco sigue un orden cronológico. Su análisis se centra en resaltar nociones, perspectivas y tensiones acerca de la belleza en Agustín.

Rey Altuna deja ver que Agustín se interesa tanto por una descripción *objetiva* cuanto por una *subjetiva* de la belleza. Desde el punto de vista *objetivo*, el autor africano comienza considerando la belleza del cuerpo y progresivamente termina por mostrar la belleza suprema en Cristo. Comparándolo con la cultura antigua, señala Rey Altuna, Agustín sintetiza dos vertientes que no habían alcanzado un grado elaborado de sistematización: la noción de belleza como armonía y como dinámica.¹⁵ Según esto, Agustín es el primer pensador que logra mostrar que la belleza es tanto un principio de organización –armonía–, como un principio activo que organiza el curso temporal, que lo hace tender hacia la unidad. Dicho principio es el número.

Otro sería el asunto desde el punto de vista *subjetivo*. Desde este, Agustín sostiene que otra característica de la belleza es que debe poder ser percibida

¹³ Entre otros, se encuentran: “San Agustín y la música”. En: *Augustinus*, 5, vol. 18, 1960. pp. 191-206. En este texto resalta algunas experiencias de Agustín frente a la música y muestra el enlace con su reflexión sobre el tema en los escritos tempranos del africano; “Agustín de Hipona. Un itinerario estético del orden universal a la trascendencia”. En: *Augustinus*, 29. Vol. 113-114, 1984. pp. 33-60.

¹⁴ Rey Altuna, Luis. *¿Qué es lo bello? Introducción a la estética de san Agustín*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Luis Vives de Filosofía, 1945. p. 16.

¹⁵ Cfr. *Ibid.* pp. 188ss.

por el ser humano.¹⁶ Esta tesis, no obstante, no se opone a la de la espiritualización, pues también habría un tránsito o una distinción entre captar una belleza meramente sensual y otra espiritual. En este sentido, Agustín se ocupa de describir las condiciones en las que esta se hace asequible al ser humano, tanto a la percepción como al alma. En este punto encaja, entonces, la teoría del arte o de las artes, en el sentido en que estas mostrarían la belleza en estos dos ámbitos.

Con todo, se destaca en el análisis de Rey Altuna su énfasis en delimitar la pregunta estética como pregunta acerca de lo bello y en señalar ciertas duplas bajo las cuales entiende se puede comprender esta noción agustiniana: carácter objetivo y subjetivo, armonía y dinámica. Estas serán utilizadas por autores posteriores.

Otro de los textos habitualmente estudiados en torno al tema es la obra *Geschiedenis van de Aesthetica*, escrita en holandés por Edgar De Bruyne, en el año 1955.¹⁷ Como avance frente a la obra de Svoboda, uno de los méritos que tiene este trabajo es que arriesga una división en periodos del desarrollo evolutivo de la estética agustiniana; en suma, lanza una hipótesis de periodización. El autor divide en cinco etapas esta evolución. El camino de espiritualización conduce desde la belleza meramente sensorial –período maniqueo– hasta la perfección que alcanza la unidad del alma y el cuerpo después de la resurrección de la carne –período posterior al 427–. Entre estos dos polos, se encuentran tres estadios: la elaboración de una estética filosófica –desde la conversión hasta cerca del 391–, gobernada por los principios de igualdad y unidad; la estética bíblica, propia del período sacerdotal –391 hasta cerca del año 400 –, en la que los principios filosóficos de orden son expresados en términos bíblicos extraídos del libro de la *Sabiduría*; y, posteriormente, una estética en la que Dios es la suprema belleza desde la cual los entes son bellos por semejanza –400 al 427–. En este estadio se encuentran los trabajos de interpretación de los Salmos, los cuales interpreta alegóricamente como signos de la belleza suprema, de Cristo.

¹⁶ Cfr. *Ibid.* pp. 144ss.

¹⁷ Aquí usamos la traducción al español hecha por Armando Suárez en 1963: *Historia de la estética II: la antigüedad cristiana. La Edad Media.* (Madrid, B.A.C.) La alusión a Agustín se encuentra desde la página 267 hasta la 362.

Otro de los aportes de De Bruyne frente a Svoboda se refiere a que presta mayor atención al influjo de la corriente judeo-cristiana. Esta atención le permite hacer énfasis en aspectos que Svoboda quizás pasó por alto. Así, señala, a partir de su tercer estadio Agustín encuentra que la Biblia es la fuente de conocimiento fundamental acerca de la belleza. Al amparo de esta fuente, no sólo encuentra nuevos términos para expresar sus ideas anteriores, sino que llega hasta el desplazamiento definitivo de la fuente de lo bello: la belleza suprema adquiere nombre propio: Cristo. El plan salvífico de Cristo le permite ver que el fin de los tiempos o la otra vida reservada para el creyente es también una condición bella.

Al detectar el giro bíblico de la estética agustiniana, y al acercarse a las fuentes judeo-cristianas de su pensamiento, De Bruyne logra ver algunos matices referidos a la teoría del arte. En concreto, repara con mayor atención en que Agustín se inscribe también dentro de la tradición alegórica patrística que concibe las obras de arte como signos, como portadores de un significado espiritual. Esto es, el arte no sólo está regido por la belleza numérica, sino que se asemeja a la belleza, a Cristo, en virtud de su significación. Señala, por ello, que Agustín debe ser considerado como un precursor de la estética semántica.¹⁸ A pesar de que se trata de una idea que contrasta frente a la idea generalizada acerca del arte en Agustín, y que por ello podría prometer un desarrollo profundo, dedica a este asunto no más que una página.

Sin entrar explícitamente en la tesis de la espiritualización, otro intento de periodización de la estética agustiniana lo haría David Sobrevilla en su artículo titulado *La estética agustiniana*, de 1978. Este autor, bajo la estela explícita de Svoboda y de De Bruyne, señala que este campo del pensamiento agustiniano puede dividirse así: la estética pre-cristiana, esto es, cuando Agustín perteneció al maniqueísmo; la estética cristiana-neoplatónica, cuando Agustín se refiere al tema usando categorías neoplatónicas; y la estética bíblica, cuando la Biblia aporta términos e ideas sobre el asunto. Como se puede observar, este esquema constituiría una versión sintética de la clasificación hecha por De

¹⁸ Cfr. *Ibid.* p. 318.

Bruyne. El análisis dentro de cada uno de los períodos seguiría el método de Svoboda: reseñas de las obras de Agustín.

Sobresale del análisis de Sobrevilla el hecho de que cruce las coordenadas evolutivas con otras provenientes de una distinción interna al campo de análisis: la diferencia entre la teoría de lo bello y la teoría del arte.¹⁹ Esto es, presenta por un lado la evolución de la teoría sobre lo bello y por otro la de la teoría del arte, aunque siempre tiene presente su relación. Según esto, aunque este autor peruano explícitamente admita que remite su estudio a las obras ya reseñadas, sobresale por esta distinción dentro de las categorías estéticas de análisis.

A pesar del éxito de la tesis de la creciente espiritualización de la estética agustiniana, en décadas siguientes esta fue puesta en cuestión. El quiebre lo marcaría el detenimiento en uno de los elementos dejados de lado por Svoboda: la raíz cristiana. Esta raíz abriría, por otra parte, un puente de comunicación entre los estudios teológicos y los estéticos-filosóficos sobre Agustín. En esta línea, el estudio de Hans Urs Von Balthasar titulado *Herrlichkeit: Fächer der Stile. Klerikale Stile*,²⁰ de 1961, daría un nuevo aire a la discusión tras el llamado a considerar la encarnación de Cristo desde el punto de vista estético. La encarnación, señala este autor, es “revelación de belleza y plenitud de Dios”.²¹ La belleza se ha hecho carne.

El giro hacia la encarnación propone una nueva interpretación de los elementos de la estética. Cristo sería la medida del mundo, por ello toma el lugar que antes ocupaba el número. Él es ahora el camino: “el éxtasis por los números cede al simple seguimiento de Cristo”.²² El énfasis de la estética sigue siendo la unidad, no obstante, esta implica ahora no sólo una descripción numérica sino

¹⁹ Cruzando estas dos coordenadas, el autor obtiene cinco categorías (excluye aquella de una teoría del arte precristiana). Cfr. Sobrevilla, David. “La estética agustiniana”. En: *Revista Logos*. No. 19, 1978. pp. 7-52.

²⁰ *Herrlichkeit: Fächer der Stile. Klerikale Stile* Einsiedeln, Johannes Verlag. Usamos la traducción al español de 1992 titulada *Gloria: una estética teológica. Parte segunda: formas de estilo*. Traducción de la obra original, escrita en 1961, de José Luis Albizu. Madrid, Ediciones Encuentro. En esta edición, el estudio sobre Agustín se encuentra desde la página 95 hasta la 142.

²¹ Cfr. *Ibid.* p. 124.

²² Cfr. *Ibid.*

la unidad que la encarnación logra entre el mundo temporal y el eterno.²³ Su contraparte subjetiva estaría marcada por el amor, el *eros* que vincula al hombre temporal con la eternidad. Von Balthasar sella su estudio señalando que en virtud de que el seguimiento de Cristo es seguimiento de la belleza, la conversión de Agustín y su proceso continuo de búsqueda de la verdad deben entenderse no como un paso de la estética a la religión, sino como el paso de la estética general a una estética religiosa.

Siguiendo el énfasis en la encarnación, dos trabajos en la década de los años 70 se opondrían decididamente a la tesis de la espiritualización y propondrían nuevas hipótesis sobre el desarrollo evolutivo del pensamiento del hiponense, así como nuevas periodizaciones. Dadas las características de nuestro trabajo, estos llaman nuestra atención.

El primero de ellos es el libro *Art and the Christian intelligence in St. Augustine*, escrito por Robert J. O'Connell en 1978. Este autor mantiene que Agustín pudo haber sostenido la noción de espiritualización hasta cerca del año 415, momento en el que su pensamiento dio un giro en virtud de la profundización en la idea de encarnación. Esto es, la idea de encarnación permitiría a Agustín comprender que el camino humano no se restringe al retorno del alma hacia su origen –perdido por la caída– (algo perfectamente platónico en espíritu), sino a la salvación del compuesto, del conjunto cuerpo alma, prometido por la resurrección.²⁴ Esto no quiere decir que el cuerpo en su condición caída sea ahora valorado tal como lo sería el alma. Supone que lo que Agustín rechaza es la corruptibilidad del cuerpo, no el cuerpo en cuanto tal. En efecto, señala el autor, Agustín aboga por un cuerpo que será revestido de condición gloriosa después de la resurrección. En virtud de esta idea, habría que hablar, señala, de una des-espiritualización de la estética.

²³ El énfasis en la unidad como meta de la estética dio pie para que se ahondara aún más en los asuntos relativos al número en Agustín. A los ya citados por nosotros, como los trabajos de Svoboda y Rey Altuna, pueden sumarse los de Tuesta, Víctor. “Eficacia del número, según San Agustín”. En: *Estudio Agustiniano*, 3, 1968. pp. 81-107; Cilleruelo, Lope. “Númerus et sapientia”. En: *Estudio Agustiniano*, 3, 1968. pp. 109-121, usados en este trabajo. Recientemente, sobre este asunto se encuentra la tesis doctoral de Guillermo León Correa Pabón: *Numerus-proportio en el De Musica de san Agustín. Libros I y VI: la tradición pitagórico-platónica*, desarrollada en la Facultad de Filosofía en la Universidad de Salamanca, España, sustentada en 2009. El listado de autores que se han ocupado de este asunto es aun mayor: Beierwaltes, Meyer, Naoplitano Valditara, Parodi, Peri, Pizzani, Quacquarelli, Torchia y O'Meara, entre otros.

²⁴ O'Connell, Robert, J. *Art and the Christian intelligence in St. Augustine*. op. cit. pp. 136-137.

La idea de la encarnación trae consigo una serie de consecuencias que deben ser tenidas en cuenta. A la idea de purificación el alma, o de retorno dentro de los términos del neoplatonismo, se suma la idea de la caridad como única posibilidad de encuentro con la verdad. Así, un elemento intersubjetivo se añade y se hace prioritario dentro de dicho camino.²⁵ Esto tendrá consecuencias en la teoría del arte. O'Connell señala que dentro del esquema previo a que Agustín asumiera con rigurosidad la idea de encarnación, había asociado las artes –y en general, el mundo temporal– a la condición caída del hombre. Esto es, la temporalidad afianzaba al ser humano en el orgullo y las artes operaban como un elemento emergido de allí, como un elemento que se usaba para someter a los demás. De ahí que la actitud hacia ellas por parte de aquel que busca lo espiritual fuera de huida, de rechazo, y de que por eso impidieran la purificación. Pero, una vez se inserta la encarnación, las artes se convierten en un despliegue de la caridad. Serán no una manera de someter a los demás, sino un medio para mostrar la verdad y la caridad.²⁶

En esta perspectiva, O'Connell señala que la actitud de Agustín no es la de desembarazarse sin más del mundo temporal, ni tampoco la de concebir la belleza siempre en ascenso espiritual; por el contrario, con el paso de los años se afianzó en concebir que es posible que la belleza se encarne en la materia. Y dentro de esta dirección, mostraría a Agustín no sólo como teórico, sino también como productor de obras de arte.²⁷ En efecto, Agustín se interesó por rescatar la imaginación e, incluso, puso su empeño en que su autobiografía fuera una obra de arte: en efecto, el libro *Confessionum* sería, ante todo, un gran himno de alabanza.²⁸ Con todo, O'Connell quiere mostrar que además de la raíz filosófica que serviría para interpretar la obra agustiniana, es necesario tener en cuenta su vertiente artística –retórica y poética– siguiendo la cual habría redactado su autobiografía.

Carol Harrison continúa la brecha abierta por Von Balthasar y O'Connell. En su libro *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*, de 1992, sostiene igualmente que Svoboda no supo ver el proceso de des-espiritualización de la

²⁵ Cfr. *Ibid.* pp. 83-87.

²⁶ Cfr. *Ibid.* pp. 82-83.

²⁷ Cfr. *Ibid.* p. 142.

²⁸ Cfr. *Ibid.* p. 92.

estética agustiniana, aunque, a diferencia de O'Connell, lleva a consecuencias distintas la inclusión de esta idea. Además de resaltar las raíces filosóficas y poéticas, pone de relieve la importancia de reparar en los aspectos teológicos de la estética. Dichos aspectos ayudarían a comprender dos elementos: la interpretación frente a lo creado y la consecuente actitud del ser humano frente a la creación. Asunto que da ocasión para detenerse en las artes.

Frente a la espiritualización, resalta el hecho de que la fuente judeo-cristiana implica una nueva valoración de la materia: es nueva la valoración del mundo creado, pues la idea de creación ex nihilo implica que, desde el inicio de su existencia, lo creado tiene una forma; es nueva la visión acerca del ser humano mismo, a quien Dios creó a su imagen y semejanza; pero, sobre todo, la encarnación otorga un nuevo sentido al mundo temporal, mostrando que lo eterno puede hacerse presente, ello mismo, allí.²⁹ El mundo creado es ahora el *speculum* a través del cual se puede ver a Dios.

La idea de encarnación, señala Harrison, permite a Agustín encontrar otro modo en que las artes conducen o permiten al ser humano acercarse a la belleza: no se trata ya de que se emprenda el camino de alcanzar la perfección racional de la matemática subyacente a las obras artísticas; en su lugar, reconocer la belleza exige la práctica de las virtudes de fe, esperanza y caridad. Serían estas virtudes el camino por el cual hay que conducirse para el encuentro con la trascendencia³⁰ —la cual tiene, en este momento, un carácter horizontal, más que vertical, marcado por la caridad—. Así, la función última del arte sería mover y despertar estas virtudes, despertar el deseo, la esperanza, la creencia en Dios.

Tanto O'Connell como Harrison renuncian a la tesis de un desarrollo constante hacia espiritualización y, por ende, al proyecto de esquematizar los estadios de dicho camino evolutivo. Sus propuestas, por ello, intentan mostrar el punto de quiebre de la hipótesis inicial. De allí que la división que presentan en la estética agustiniana se refiera, en términos gruesos, a dos momentos generales: la espiritualización y la des-espiritualización. Como lo señalamos,

²⁹ Cfr. Harrison, Carol. *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*. op. cit. pp. 271-273.

³⁰ Cfr. *Ibid.* p. 242.

O'Connell encuentra en las discusiones cercanas al año 415 el punto de quiebre, mientras que Harrison divide estos dos momentos en los escritos tempranos (esto es, en los escritos anteriores y cercanos al 391) y las obras de madurez.

Acerquémonos a otro texto que, como los dos anteriores, busca romper con la espiritualización, aunque desde parámetros distintos. Se trata de la colección de artículos de Agustín Uña Juárez, escritos entre 1995 y 1999 y recogidos en el libro titulado *Cántico del universo: la estética de San Agustín*, del año 2000.³¹ En estos artículos Uña Juárez se propone reconstruir una estética en Agustín partiendo no de la pregunta por la idea de belleza, sino de la belleza en la finitud. Aunque se trate de una indagación por la finitud, y aun cuando reclame a Svoboda no haber tenido en cuenta las fuentes judeo-cristianas, el autor no centra su estudio en la idea de encarnación. En su lugar, su centro de atención consiste en describir “lo finito como bello en su ser y en su mismo acontecer”.³²

Estos ‘en su ser’ y ‘en su acontecer’, señala el autor, mientan las notas que hacen de lo finito algo bello. Lo finito es bello tanto en su constitución como en su devenir.³³ El trabajo de Uña Juárez, por ende, resalta el hecho de que tanto el desarrollo individual del ser humano como el desarrollo histórico colectivo, así como la constitución y evolución del mundo natural, son un despliegue bello, un despliegue armonioso, ordenado. Es, en suma, un despliegue musical.

Aunque el texto de Uña Juárez no repare en los aspectos evolutivos o en mostrar distintas aproximaciones a la estética por parte de Agustín, sí muestra que el autor africano terminó concibiendo lo finito como bello, esto es, como lugar en el cual puede el ser humano encontrar la belleza, como *speculum*.

Con todo, aunque las nociones fundamentales de la estética agustiniana parecen ser claras (orden, número, armonía, entre otras), un sector de la crítica se interesa por la belleza espiritual, mientras otro se detiene en la finitud como

³¹ Uña Juárez, Agustín. *Cántico del universo: la estética de San Agustín*. op. cit.

³² *Ibid.* 157.

³³ Cfr. *Ibid.* pp. 117-120

lugar en el que esta se encarna. Esta última tendencia ha crecido en estudios recientes.

1.2. El estudio específico sobre la ciencia y la música práctica

Otra vertiente de la crítica filosófica agustiniana se ha centrado en estudiar el campo específico de la música. La primera cuestión que salta a la luz consiste en dilucidar qué se estudia cuando se estudia la música en Agustín, pues, desde sus primeros escritos el autor africano concibe la música como una ciencia, no como un arte práctico. Siguiendo esta directriz, la crítica se ha ocupado, como era de esperarse, de estudiar el diálogo en el que Agustín expuso sistemáticamente esta idea, el *De Musica*. Dada la centralidad de dicho diálogo, se ha descuidado el estudio de la música en sus otros escritos; y, dada la fuerza de la noción de música como ciencia, se ha descuidado también el estudio de la música práctica, relegando su análisis casi por completo a la historia de la música o a la historia de la liturgia católica. En este apartado, entonces, referiremos el estado de la cuestión en cuanto al estudio tanto del *De Musica* y de la ciencia musical (1.2.1.), como de la música práctica más allá de los límites de dicho diálogo (1.2.2.).

Es necesario anunciar que la apertura al estudio de la música práctica implica también una nueva distinción, que se hace presente tanto en los contenidos agustinianos como en los estudios críticos: distinguiremos entre los referidos a la estética musical de los referidos a la filosofía de la música (o del arte musical). Siguiendo la línea definida por Baumgarten, los primeros tendrían como centro de interés la pregunta por la naturaleza de la belleza y las condiciones por medio de las cuales un objeto –en este caso, musical– es o se hace bello. Los segundos tendrían como punto de partida la aparición del hecho artístico (objetos y experiencia productivas y receptivas frente a ellos) y a partir de allí analizarían los distintos aspectos filosóficos con los que entra en relación: su ontología, aspectos éticos, epistemológicos, antropológicos y,

desde luego, carácter estético, entre otros.³⁴ En suma, se trata de tomar la materia de la música y estudiar el modo en que se relaciona con el mundo espiritual, asunto que ancla en la filosofía. Mientras se suele considerar que el primer campo ha sido habitualmente estudiado por disciplinas que son de algún modo más “teóricas”, como la filosofía o en el caso de Agustín, la teología, en el segundo campo entra una gama amplia de ramas: historia (de la música y del cristianismo), psicología, lingüística, sociología, musicología, entre otras. De estas últimas, señalaremos las que han tenido mayores avances en el estudio de Agustín.

1.2.1. Estudios sobre el *De Musica* y la ciencia musical

Empecemos nuestra exposición refiriéndonos a las discusiones en torno al diálogo *De Musica*. Algunas de las cuestiones que más han suscitado el interés de los estudiosos son a). El problema de su historicidad, en términos de aclarar la fecha de redacción y veracidad del diálogo; b). La cuestión de las fuentes o influencias teóricas bajo las cuales Agustín lo redactó; c). Su contenido interno, específicamente, la descripción de la ciencia musical; y d). Su recepción en autores posteriores.

1.2.1.1. Historicidad y fecha de redacción del tratado

Esta cuestión hace parte de una pregunta general acerca de la historicidad de los diálogos agustinianos, en el sentido de dilucidar si lo que allí se narra corresponde a conversaciones realmente sostenidas, que bien pudieron ser retocadas por Agustín, o si los escritos son elaboraciones propias del autor. La tesis que parece imponerse al respecto es la de J. J. O'Meara quien, analizando los diálogos de Casiciaco, en el año 1951 sostuvo que aunque estos están soportados por hechos históricos –como la presencia de los

³⁴ Somos conscientes que incluso esta perspectiva de análisis podría incluirse dentro de las preocupaciones estéticas, de modo que no sería necesario distinguir entre estética y filosofía de la música. En nuestro estudio, no obstante, tratamos esta distinción para hacer énfasis en el punto de partida e interés.

interlocutores, el tiempo y el lugar en el que se dieron los diálogos o incluso, algunos acontecimientos narrados—, no reflejan las conversaciones sostenidas por aquellos. En su lugar, los diálogos pueden ser ficciones o escritos elaborados bajo un género literario —la *disputatio*—, usado por Agustín para exponer sus ideas, tomando como punto de partida hechos históricos.³⁵

La pregunta por la historicidad conduce a aquella otra de índole temático: ¿si los diálogos exponen la manera de pensar de Agustín en torno a los años 386-387, cómo se justifican los contrastes doctrinales que hay dentro de dichos escritos? Aunque el *De Musica* no hace parte del conjunto de diálogos de Casiciaco estudiados por O'Meara —como sí lo hace el *De Ordine*—, la pregunta acerca de la historicidad y fecha de composición se ha extendido hacia él, centrándose la atención en esta última una vez se ha afirmado el carácter literario del escrito.

Aunque la cuestión de dilucidar la fecha de composición es un asunto independiente, también está íntimamente enlazada con el contenido y coherencia interna del texto. Los cinco primeros libros del *De Musica* son de carácter técnico —centrados en el aspecto rítmico de la música—, mientras el sexto es de carácter psicológico y filosófico (el diálogo consta de seis libros). ¿Revela esto un cambio de perspectiva o de actitud de Agustín? ¿Pudo haber transcurrido un tiempo entre la redacción de los primeros cinco libros y el último? Sigamos el curso de esta discusión.

Este asunto fue ampliamente discutido en la primera mitad del siglo XX, aunque aún se redactan libros y artículos sobre ello. Se apoya, por un lado, en el contraste temático —*evidencia intrínseca*— que existe entre los primeros cinco libros y el sexto y, por otro, en las alusiones que hiciera Agustín sobre el diálogo en su carta a Memorio del año 408 o 409 y en las *Retractaciones* —*evidencia extrínseca*—. Edelstein, en el año 1929, señalaba que posiblemente los primeros cinco libros fueron escritos en la villa de Casiciaco, entre los años

³⁵ Cfr. O'Meara, Jhon J. "The historicity of the Early Dialogues of Saint Augustine" En: *vigiliae Christianae*. Vol 5. No. 3 (Jun.), 1951. pp. 150-178. Las pruebas que aporta O'Meara para alcanzar esta conclusión son: cambio de forma entre el *Contra Academicos* y el *De Ordine*, la improbabilidad de ciertos episodios y las discrepancias internas de los diálogos. Esta discusión se puede reconstruir en dicho artículo. También lo hace Joanne MacWilliam. "Diálogos de Casiciaco". En: *DSA*. pp. 399-403.

386 y 387, mientras que el libro sexto sería escrito cerca de los años 390 o 391.³⁶ Esta hipótesis iría en acuerdo con lo dicho por el autor africano en *Retractationes*: “los seis libros los escribí ya bautizado y tras regresar de Italia a África”.³⁷ Argumenta su postura de que el diálogo fue escrito en dos momentos distintos señalando que en el último libro el autor africano da más valor a la autoridad de lo que le había dado en los primeros libros y que los ejemplos que usa para explicar las teorías musicales provienen de la tradición cristiana, en concreto, usa el himno ambrosiano *Deus Creator Omnium*. En opinión de este autor, este cambio de actitud revela el espacio temporal existente entre aquellos dos fragmentos del diálogo, espacio en el cual Agustín tendría tiempo de acercarse de manera más directa a la fe cristiana.

Henri-Irenée Marrou, por su parte, sostendría que los argumentos que presenta Edelstein no son suficientes para proponer la hipótesis de la escritura del diálogo en dos momentos diferentes. Este enfatiza que los únicos lugares del libro sexto en los que se podría ver un cambio de actitud de Agustín se encuentran en un párrafo al inicio de este libro (VI. 1) y en otro al final (VI. 59). Este hecho le da pie para sostener que simplemente Agustín habría hecho una *enmendatio* al texto original y que esta versión revisada habría sido enviada junto con la carta a Memorio en el año 408 o 409. Marrou se apoya también en las *evidencias externas* al contenido del libro: por un lado, en que en la carta por medio de la cual remite la copia del libro no indica que los libros fueran escritos en distintos momentos y por otro, en las referencias hechas en las *Retractaciones*, en donde Agustín no menciona haber escrito los primeros cinco libros en un momento distinto al sexto.

La tesis de Marrou sigue siendo aún la más aceptada. Sobre ella, la crítica ha continuado la discusión intentando esclarecer la fecha de composición de

³⁶ Para una reconstrucción detallada de esta discusión véase el apéndice B del libro de O’Connell. Robert, J. *Art and the Christian intelligence in St. Augustine*. op. cit. pp. 178-188 o, más recientemente, la edición crítica del libro VI del *De Musica*: Jacobsson, Martin que hemos citado. pp. x-xxviii. Alfarić, enfatizando en la presencia de la corriente neoplatónica en el conjunto del diálogo, en *L’evolution intellectuelle de saint Augustin* (Paris, 1918. Citado por Jacobsson. p.xv) había propuesto que el libro primero y el sexto habían sido escritos en un período distinto a los demás, dado que estos son más técnicos, mientras que aquellos son más filosóficos. Rápidamente esta hipótesis perdió fuerza en la crítica dada la *evidencia externa* reseñada. Edelstein propone sus tesis en su disertación doctoral: *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift "De musica"* (Ohlau in Schlesien, Dr. H. Eschenhagen, 1929). El libro de Marrou que continúa esta discusión es: *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. (Paris, de Boccard, 1938).

³⁷ *Retr.* I. VI.

aquellas *enmendatio* o hallando más lugares del texto que pudieran incluirse como parte de esa revisión o que reflejen su cambio de actitud.³⁸ Los hallazgos sobre estos asuntos parecen confirmar la afirmación de O'Connell según la cual, aun contando con una versión revisada y con un cambio de actitud en la mente del autor, esta se habría hecho en un momento en el cual Agustín aún confiaba en el proyecto de las Artes Liberales.

¿Con qué versión del *De Musica* contamos hoy? La edición príncipe del *De Musica* es la que realizó en 1491 Dionysius Bertochus, en Venecia. Sobre esta se hicieron más ediciones hasta que llegó la de los Mauristas, en París en 1679, edición que se convirtió en la más importante dentro de las existentes hasta el momento. Esta versión fue revisada por los hermanos Gaume en 1836 y reimpressa por Jacques-Paul Migne en la *Patrologia Latina*, en París, en 1845. Aun cuando esta edición se ha convertido en referencia fundamental sobre el diálogo logrando gran difusión y reconocimiento, en opinión de los eruditos no es una versión crítica. La versión crítica del libro VI sería publicada por Jacobsson en 2002; actualmente se espera que se haga la publicación de la edición crítica de los cinco libros restantes.³⁹

Esta versión crítica realizada por Jacobsson es aquella de las *enmendatio* enviadas en 408 o 409 y no hay registro de que exista alguna otra versión de él, ni unitaria ni separadamente por libros.⁴⁰ El que exista una sola versión del tratado reafirma la hipótesis de que hay que estudiarlo unitariamente, en el sentido en que el diálogo, o la ciencia musical en su conjunto, vincula el análisis técnico con el psicológico y espiritual. Su análisis perdería sentido si se hiciera de modo separado.

³⁸ Ver la síntesis que presenta Jacobsson, Martin. *Aurelius Augustinus, De Musica liber VI, A Critical Edition with a translation and an introduction*. op. cit. pp. xvii-xvii

³⁹ La reconstrucción de la historia de las distintas ediciones del *De Musica* puede ampliarse en Jacobsson, Martin. *Ibid.* pp. ix-x.

⁴⁰ Cfr. *Ibid.* p. xxvii.

1.2.1.2. Fuentes para su elaboración

Siguiendo la denuncia que hiciera Svoboda en 1933, gran parte de la crítica agustiniana se ha centrado en dilucidar las fuentes que tuvo Agustín para la reconstrucción tanto del esquema general de las artes como de la música en particular. Virgilio Pacioni hace un recuento de lo que tal crítica ha encontrado, recuento que nos limitamos a referir como contexto de nuestro estudio.⁴¹ Marrou sostiene la tesis según la cual el esquema de las *Ars Liberalis*, en la división de disciplinas que presenta Agustín, fue fijado por el helenismo, haciendo parte de lo que se conoce como el programa educativo griego o *Enkyklios Paideia*, desde tiempos de Arquitas de Tarento (siglos IV – V a.C.).⁴² Por su parte, Ilsetraut Hadot critica a Marrou insistiendo en que las escasas referencias a la educación helenística en las que se basa el estudio de este último no son suficientes para alcanzar la conclusión a la que llega. En su lugar, postula que dicho esquema fue fijado posteriormente bajo el impulso que otorgó la fusión del neopitagorismo y el neoplatonismo, y refiere la obra de Nicómaco de Gerasa (siglo II d.C.) como la primera aparición de las disciplinas del número asumiendo el valor propedéutico propio de las Artes Liberales.⁴³ Según esta corriente, este origen tardío del esquema permitiría concluir que la primera asociación sistemática de las tres artes literarias y las cuatro matemáticas se encontraría en los escritos de Agustín.

⁴¹ Cfr. Pacioni, Virgilio. “Artes liberales”. En: *DSA*, pp. 118-119.

⁴² La educación teórica figuraba para los griegos en lo que se denominó *Enkyklios paideia*. Este término se entendía bajo dos acepciones: o es la cultura general o es el programa ideal de la enseñanza secundaria. Para algunos filósofos esta enseñanza era inútil en la cultura filosófica, como es el caso de Epicuro, Cínicos y escépticos; para otros era necesaria, según coinciden la mayor parte de las sectas y sobre todo, después de Crisipo, los estoicos. Entendida en el sentido cabal de la palabra “cultura”, la *Enkyklios paideia* mantuvo una tendencia a absorber no sólo la filosofía misma, sino también diversas técnicas, cuyo número variaba según los autores: medicina, arquitectura, derecho, dibujo, arte militar. Pero el contenido esencial de su programa, al cual se circunscriben los filósofos, se halla siempre constituido por el conjunto de las siete artes liberales, que el Medioevo heredaría de la tradición escolar de la baja Edad Antigua, y cuya nómina, establecida definitivamente hacia mediados del siglo I a.C., entre Dionisio de Tracia y Varrón, comprendía, como se sabe, junto con las tres artes literarias, el *trivium* de los carolingios (gramática, retórica y dialéctica) y las cuatro disciplinas matemáticas del *quadrivium* (geometría, aritmética, astronomía y teoría musical), cuyo ordenamiento y distribución eran tradicionales, si no desde los tiempos del propio Pitágoras, por lo menos desde la época de Arquitas de Tarento. Cfr. Marrou, H. *Historia de la educación en la antigüedad*. México, FCE, 1988. pp. 216-217.

⁴³ Cfr. Hadot, I. *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*. Paris, Études Agustinienes, 1984. p. 52. Citado por Otaola, Paloma. *El De Musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*. op. cit. p. 35; ver también Pacioni, Virgilio. “Artes liberales”. op. cit. pp. 118-119.

Siendo que el esquema hubiera aparecido en tiempos de Arquitas de Tarento o de Nicómaco de Gerasa, ambas posturas comparten la hipótesis según la cual fue Varrón la fuente fundamental con la que contó Agustín para su consolidación⁴⁴ –tesis señalada ya por Svoboda en su texto de 1933. Aun así, aspectos como la estructura ontológica dual (mundo material y mundo inmaterial), el carácter propedéutico de las disciplinas o la idea de la elevación del alma, Hadot los sitúa como parte de la influencia neoplatónica, mientras que autores como Pizzani y Cipriani, sin negar la raíz señalada por Hadot, los relacionan también con la fuente varroniana.⁴⁵ En Varrón encontraría, entonces, Agustín la idea del esquema de las *Ars Liberalis* y la definición y estructura del *De Musica*. Aunque el libro de Varron *Sobre las Disciplinas*, en el cual se encuentra esta definición, se perdió durante la Edad Media, la definición se mantuvo viva en los relatos de Censorio, Agustín y tangencialmente en Marciano Capella.⁴⁶

Aparte de esta fuente, que da origen y orden al diálogo, otras fuentes temáticas se hacen presentes en él. Señalemos sumariamente las más relevantes. Principalmente, y no sin discusiones, el diálogo suele ser analizado a partir de la directa y relevante influencia de la corriente pitagórico-platónica, expresada particularmente en la estructura ontológica del mundo –como mundo dividido en alma y materia (cuerpo) y ordenado matemáticamente– y en la idea de retorno del alma hacia el origen.⁴⁷ Precisamente, la tesis de la espiritualización

⁴⁴ Cfr. Pacioni, Virgilio. “Artes liberales”. op. cit. pp. 118-119.

⁴⁵ Cfr. Pizzani, Ubaldo. “L’enciclopedia agostiniana e i suoi problema”. En: *Actas del Congreso Internacional su S. Agostino nel XVI centenario della conversione*. Roma, Institutum Patristicum Agustinianum, 1987. pp. 331-361. Citado por: Cipriani, Nello. “Acerca de la fuente varroniana de las disciplinas liberales en ‘De Ordine’ de san Agustín”. En: *Augustinus*, 55. Vol. 218-219, 2010. pp. 363-385.

⁴⁶ Cfr. Bowen, William. “St. Augustine in medieval and Renaissance musical science”. En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 30-32. Ver también Ortega. *Introducción al De Musica de San Agustín*. Madrid, B. A. C., 1988. p. 73; Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versión española, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid, Alianza, 2007. p. 87.

⁴⁷ Siguiendo quizás la denuncia que hiciera Svoboda según la cual no se tenía pleno conocimiento de la correspondencia de las ideas de Agustín con los pensadores antiguos, se ha desarrollado ampliamente esta línea de investigación. El número de trabajos que permiten comprender el *De Musica* desde esta perspectiva es extenso. Además de los ya referidos de Rey Altuna (1945), Svoboda (1958), De Bruyne (1963), O’Connell (1978), Otaola (2005) y Fubini (2007), remitimos a estas otras referencias: Jolivet, Régis. *San Agustín y el neoplatonismo cristiano*. Buenos Aires, Oliveri y Domínguez, 1941. Brown, Peter. *Augustine of Hippo*. Los Angeles, University of California Press, 1969. Chadwick, Henry. *Agustín*. Traducción de Beatriz Domínguez. Madrid, ediciones cristiandad, 2001. Van Deusen, Nancy (2001) “Musica, De”. En: DSA. pp. 924-927. Van Deusen, Nancy (2001) “Musica, ritmo”. En: DSA. pp. 927-931.

se alza sobre la base neoplatónica que había asumido Agustín a partir de la lectura de libros de esta corriente. O'Connell ha llegado a identificar la III *Eneada* (7) como el texto plotiniano que brinda a Agustín la posibilidad de entender la condición caída del alma y fijar el programa de su retorno –previo por supuesto a su estudio de las Escrituras–.⁴⁸ De esta misma corriente provendrían las bases para concebir la música como teoría y el desapego de la música práctica.

Aun así, algunos autores han señalado que otras corrientes filosóficas hacen parte del acervo teórico que tenía Agustín por los años en los que compuso este diálogo. Se ha insistido recientemente en el conocimiento que tuvo Agustín de las teorías del signo y del lenguaje provenientes del estoicismo, con las cuales habría construido algunos de sus trabajos sobre estos tópicos, como el *Principia Dialectica* y *De Magistro*. De los estoicos pudo haber tenido influencias también en su concepción antropológica.⁴⁹ La cultura literaria que habría aprendido abarcaría no sólo estos estudios, sino el amplio campo de las artes de la palabra, (gramática, dialéctica, retórica) y de la literatura en general que habría conocido Agustín desde los primeros años de su formación y más adelante por vía de las lecturas de Cicerón y Ambrosio.

En cuanto al estudio técnico de la música, se acepta que de Varrón habría adquirido, directamente o quizás por vía de intermediarios, la teoría métrica.⁵⁰ Aun así, algunos críticos sostienen que los tratados de Aristides Quintiliano y de Aristoxeno⁵¹ también pudieron serle de ayuda, al igual que los de Nicómaco,

⁴⁸ Cfr. O'Connell. Robert, J. *Art and the Christian intelligence in St. Augustine*. op. cit. 79-80.

⁴⁹ Algunos autores afirman que la noción antropológica que Agustín sostenía durante este período también estaba influenciada por el estoicismo, en el sentido en que, a diferencia del platonismo, esta corriente insistía en el compuesto alma-cuerpo. En efecto, aunque Agustín parece inclinarse en sus primeros años a una diferenciación entre uno y otro elemento, con el paso del tiempo insistiría en el compuesto. Ver Pacioni, V. “Artes liberales”. op. cit. p. 119.

⁵⁰ López y Luque sostienen que la tradición métrica de Varrón se difundió en autores como Cesio Baso, Séneca y, posteriormente, en Terenciano Mauro, Atilio Fortunaciano y Mario Victorino. Ver. “Introducción al diálogo Sobre la Música”. En: *Sobre la música*. Madrid, Gredos, 2007. p. 41.

⁵¹ Westphal, A.R.R. (1861. *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*. Leipzig, Teubner) y Schäfer, R. (1937. *Aristides Quintilianus von der musik*. Berlin, Schoenberg) sostienen esta tesis. Citados por Forman, Robert J. “Augustine's music: 'key' to the logos”. En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. p. 18. De hecho, se afirma que los tratados de ‘musicología’ de la época posterior a Aristoxeno, no hacían más que reproducir las ideas de este último y las de Pitágoras. Cfr. Montero Honorato María del Pilar. “La música en san Agustín”. En: *Studium Ovetense*. Vol. XVI, 1988. pp. 166-169.

Ptolemeo y Theo de Smyrna, de quienes Agustín habría extraído las estructuras matemáticas que se usan para analizar la métrica.⁵²

¿Qué habría ocurrido con el tratado acerca del *melos*? Aun cuando en los escritos agustinianos se encuentren esparcidas algunas referencias a este asunto, comparando la cantidad y calidad de esas referencias con los tratados anteriores al autor africano, López y Luque llegan a la conclusión, ya esbozada previamente por Marrou, según la cual Agustín no poseía o no parecía poseer un conocimiento suficiente para desarrollar un tratado sistemático y profundo sobre el tema.⁵³

En ocasiones se ha insistido en que Agustín no era un autor original y que su aporte a la cultura y al pensamiento se cifró en que puso en diálogo las distintas corrientes y doctrinas que circularon en su momento y que con ellas proyectó una nueva época, una nueva comprensión del mundo. El *De Musica* parece encajar en esta interpretación, pues no se reconoce en él un aporte original significativo, aunque sí una sistematización coherente de posturas anteriores y la capacidad de enlazarlas en la ciencia musical con miras a fortalecer el pensamiento cristiano.

1.2.1.3. Contenido del *De Musica*: la ciencia musical

El asunto que pretende detallar el contenido del tratado, y de reflejar las discusiones en torno a este, será objeto del capítulo que sigue a continuación. Por ello, en esta introducción solamente señalaremos algunos de los debates o puntos de interés en los que se ha centrado la crítica.

Describiéndolo en su unidad, se puede afirmar que el diálogo describe el camino por medio del cual el alma humana retorna hacia el mundo espiritual. Este camino inicia en el análisis de las formas musicales sonoras, continúa en el análisis de las condiciones y razón de la percepción sensible de los sonidos hasta que descubre dentro del alma del hombre los principios trascendentes

⁵² Cf. Forman, R. J. "Augustine's music: 'key' to the logos". *Ibid.* p. 18.

⁵³ López y Luque. "Introducción al diálogo Sobre la Música". op. cit. pp. 39-40.

que permiten tanto la percepción del mundo exterior como la de su belleza. La descripción de dicho camino sería el asunto propiamente de la ciencia musical.

Se ha subrayado la diferencia temática entre los cinco primeros libros y el último. Aquellos se mantienen en una descripción técnica de la música, mientras que este elabora contenidos psicológicos y filosóficos. En cuanto a la interpretación de los primeros libros, hacia finales del siglo XIX Westphal argumentó que se trataba de la exposición de un manual de métrica tal como se solía hacer en tiempos de Agustín.⁵⁴ Sería Amerio quien hiciera notar que más que un tratado de métrica, el hiponense expone un tratado de rítmica, entendiendo esta como la descripción de las formas o las estructuras numéricas que subyacen a las palabras y a su organización. La métrica daría cuenta de la formación de las palabras, de la concreción del ritmo en ellas.⁵⁵ En la rítmica, el tratado permite alcanzar estructuras (los números) que resultan comunes a todas las artes y que trascienden a las palabras. Al ser de tal naturaleza, el tratado sería accesible a un público más extenso: a todo aquel capaz de comprender las estructuras matemáticas, y no sólo a los expertos en poética.⁵⁶ El que sea una descripción rítmica explica la puesta en escena de elementos que no pertenecen a la métrica, tales como los silencios y la homogeneidad e isocronía de las unidades de medida.⁵⁷ El asunto rítmico, como señalábamos, sería el único tenido en cuenta por Agustín en este tratado. Al ubicar el *De Musica* dentro de la rítmica, Amerio afirma su carácter estético-musical fundado en la razón, distinguiéndolo del criterio de autoridad que guía a la métrica. Aclara, entonces, el autor italiano, que el asunto rítmico

⁵⁴ Westphal A.R.R. *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*. Citado por Amerio, Franco. *Il De Musica di santo Agostino*. Turín, 1929. pp. 40.

⁵⁵ “La creazione del ritmo spetta alla musica, la sua realizzazione alla grammatica”. *Ibid.* p. 42.

⁵⁶ Entre las páginas 40 y 45 Amerio desarrolla este argumento oponiéndose directamente a la tesis de Westphal. Cfr. *Ibid.* pp. 40-45. En tanto el tratado de Agustín trata el número como entidad que organizadora de la serie rítmica y como entidad ideal, este autor se refiere al análisis del *De Musica* como una “metafísica del ritmo poético”. *Ibid.* p. 40.

⁵⁷ En efecto, Agustín introduce estos elementos. El primero de ellos revela que aun los silencios, o la ausencia de sonido, implica una estructura rítmica, hacen parte de la música. La inclusión de silencios y de otras figuras rítmicas sirven para homogeneizar las estructuras de medida, para regularizarlas rítmicamente. Cfr. *Ibid.* 41.

es propiamente asunto de la música, mientras que la métrica lo es de la gramática.⁵⁸

Una vez abandonado el terreno técnico-musical, se encuentra la descripción psicológica- filosófica del retorno del alma. El camino descrito por Agustín parte de la experiencia sensible de la música y por vía de la interioridad descubre las estructuras subjetivas que posibilitan dicha experiencia. En virtud de la conexión que establece entre psicología y ontología, algunos han hecho énfasis en el carácter fenomenológico de su descripción, señalando, como lo hace Meyer-Baer (1953) que en Agustín se encuentra la primera descripción fenomenológica de la experiencia musical.⁵⁹ Por otra parte, al ser el encuentro de los principios de la experiencia musical un encuentro con la trascendencia, en numerosas ocasiones el *De Musica* sería analizado también en esta dirección.⁶⁰

El énfasis en la búsqueda de los principios de la experiencia estética y de la belleza inscribe a Agustín dentro de la corriente que eleva la música teórica sobre la música práctica. Agustín opta por otorgar mayor valor a la razón, frente al conocimiento sensible, y al alma, frente al mundo material. Esta opción sería reflejo de la tendencia general entre los intelectuales de su tiempo. Sólo comenzaría a romperse, progresivamente, a partir del siglo IX.⁶¹

Dicha valoración conlleva, a su vez, la valoración del músico sobre el cantor. Solange Corbin resalta el hecho de que Agustín otorga mayor valor al músico, esto es, a quien se dedica a la ciencia musical, sobre el cantor, es decir, quien se dedica a la producción vocal de sonidos. Bajo esta idea, interpreta al autor

⁵⁸ “La métrica è grammatica come la rítmica è musica. La musica per la creazione del ritmo ha sua unica legge il senso e la ragione, unico suo criterio il criterio estético; la grammatica per la sua realizzazione ha unica sua legge l'autorità, unico suo criterio la tradizione del maggiori”. *Ibid.* p. 42.

⁵⁹ Cfr. Meyer-Baer, Kathi. “Psychologic and ontologic ideas in Augustine’s *De Musica*”. En: *The journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 11, No. 3, 1953. pp. 224-230; Véase también Marcel, Gabriel. “Music according to Saint Augustine”. En: *Gabriel Marcel: Music and philosophy*. Wisconsin, Marquette University Press, 2005. pp. 117-124. Este autor sostiene que dicho análisis no necesariamente conduce a la defensa de un moralismo en la experiencia musical.

⁶⁰ Existen numerosos escritos sobre la descripción de la experiencia trascendente narrada en el *De Musica*: véase por ejemplo Otaola, De Bruyne, Rey Altuna, Von Balthasar, citados en este estudio. Bettetini enfatiza en la noción de orden que soporta el *De Musica*. Cfr. “Musica tra cielo e terra: lettura del *De Musica* di Agostino D’Ipponna”. En: *La musica nel pensiero medievale*. Letterio Mauro (edit), 2001. pp. 103-122.

⁶¹ Cfr. Stefani, Gino. *L’etica musicale di S. Agostino*. Roma, Pontificia Università Lateranensi, 1969. También: Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. op. cit.

africano dentro de la estela de Clemente de Alejandría y Orígenes, aunque deja una veta abierta que permite considerar una alternativa a dicha valoración, precisamente en sus escritos tardíos.⁶²

En cuanto a la teoría acerca de la belleza musical sostenida en el diálogo, Agustín haría parte de la tradición que describe la belleza y las normas de construcción de obras de arte en términos numéricos, tradición que remite a la tradición pitagórico-platónica y que se mantiene viva hasta Jacobo de Lieja (siglo XIV).⁶³ Como lo muestran Ellsmere y La Croix (1988), Agustín retoma dicha tradición y propone un tipo de belleza de carácter formal, siendo el primer filósofo en proponer un tipo de belleza de este tipo.⁶⁴

Otro punto de vista del estudio del tratado discute acerca de la relación del tratado con las prácticas musicales de su tiempo, independientemente de la relación que se establezca desde este con la métrica y la poética. Algunos estudiosos ponen en relación la teoría expuesta por Agustín en el diálogo con experiencias de encuentro con la música práctica que tuvo el hiponense, en particular, con el cántico de himnos en la iglesia de Milán.⁶⁵ En efecto, Agustín mismo toma ejemplos ambrosianos como casos de belleza musical. Aun así, una conceptualización de esta experiencia desde perspectivas amplias debe esperar hasta textos posteriores.

1.2.1.4. Recepción del *De Musica*

Además de las discusiones acerca de la historicidad del tratado, sus fuentes y contenido, un sector de la crítica se ha ocupado de rastrear la recepción que este ha tenido en autores posteriores. Las primeras hipótesis las lanzaba

⁶² Cfr. Corbin, Solange. “Musica spéculative et cantus pratique: le rôle de saint Augustine dans la transmission des sciences musicales”. En: *Cahiers de Civilisation médiévale. Xe et XIIe siècle* 5, 1962. pp- 1-12.

⁶³ Cfr. Barbera, André. “Introduction”. En: *Music theory and its sources*. André Barbera (edit). Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990. p. 13.

⁶⁴ Cfr. Ellsmere, P. K. y La Croix, Richard R. “Augustine on art as imitation”. En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 1-17.

⁶⁵ Cfr. Brennan, Brian. “Augustine’s *De Musica*”. En: *Vigiliae Christianae*. Vol. 2, No. 3, 1988. pp. 267-281; Perl, Carl Johann y Kriegsman, Alan. “Augustine and Music: On the Occasion of the 1600th anniversary of the Saint”. En: *The Musical Quarterly*. Vol. 41, No. 4 (oct.), 1955. pp. 496-510.

William G. Waite en el año 1954 rastreando la recepción que tuvo en el ámbito técnico musical en la Edad Media. Este investigador afirma que el tratado agustiniano sirvió de sustento teórico a los compositores de la escuela de Notre Dame en el siglo XII, en los inicios del *Ars Antiqua*, para la formulación de la teoría rítmica modal.⁶⁶ Waite acepta que los autores de esta corriente no enuncian la referencia directa a Agustín en sus tratados; no obstante, además de que se sabe que conocían al autor y su tratado, la comparación y constatación de equivalencia de citas textuales de la teoría rítmica del hiponense frente a la expuesta en el siglo XII, y la consecuente constatación de elementos rítmicos comunes entre ellos, lo lleva a la conclusión señalada.⁶⁷

La tesis de Waite suele ser aceptada por la crítica. Aun así Bowen no la comparte, argumentando que sólo algunas de esas citas son relevantes dentro de la teoría rítmica en el siglo XII y que así como se encuentran similitudes entre dichos textos y los del hiponense, también se encuentran frente a otros autores.⁶⁸ En consecuencia, propone este autor que la influencia sugerida podría no ser tal.

La cuestión de la influencia del tratado desde el punto de vista técnico se ha desplazado hacia el análisis de autores renacentistas, quienes encontraron en Agustín un autor propicio para el reencuentro de teorías antiguas en diálogo con la tradición cristiana. A este respecto, recientemente se ha sacado a la luz la recepción de Agustín en Gafurius, Bergier, Salinas, Bermudo y Fray Luis de León.⁶⁹ El asunto parece estar aún pendiente de mayor dilucidación.

Fuera del ámbito técnico se sabe que el tratado tuvo una amplia difusión, especialmente a partir de la definición de música que presenta. Bowen proporciona una lista de autores medievales y renacentistas que lo citaron, bien

⁶⁶ Cfr. Waite, William G. *The rhythm of Twelfth century polyphony: Its theory and practice*. Yale University Press, 1964. p. 29.

⁶⁷ Cfr. *Ibid.* pp. 36-39.

⁶⁸ Cfr. Bowen, W. "St. Augustine in medieval and Renaissance musical science". op. cit. pp. 38-40.

⁶⁹ A este respecto, vale la pena destacar los trabajos de Paloma Otaola quien ha estudiado la influencia del tratado agustiniano en los autores españoles del siglo XVI Francisco Salinas y Juan Bermudo. Pueden consultarse los libros de la autora: *El humanismo musical en Francisco Salinas*. Pamplona, Newbook, 1997. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel, Reichenberger, 2000. y *El De Musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*. op. cit. pp. 57-64. También véase el reciente estudio de Delahaye-Grélois, Severine. "Horacio cristiano: el *De Musica* de San Agustín en la obra poética de fray Luis de León". En: *Revista Críticón*, 107, 2009. pp. 93-103.

sea directamente o por medio de otras fuentes: son pocas las referencias a esta definición entre los siglos V y XIII. En el siglo VI, Casiodoro e Isidoro la mencionan, en el siglo IX Aureliano de Reome, en el X aparece en el *Scolica Enchiriadis*, en el XI en el *Liber Argumentorum*, y en el XIII en Jerome de Moravia. La definición se hizo común sobre todo en los siglos XIV al XVI. En el XIV, la cita Pedro de Santo Domingo; en el XV, Juan de Muris, Adam de Fulda y Franchinus Gafurio; en el siglo XVI la tienen en cuenta Juan Cocleaus, Martin Agricola, Heinrich Glarean, Francisco de Salinas y Tomas Morley.⁷⁰

El interés por la ciencia musical en la Edad Media se mantuvo gracias a la adopción del esquema de las *Ars Liberalis* como soporte del programa educativo en las universidades. La crítica acepta que el esquema se difundió principalmente gracias al texto *Las bodas de Filología y Mercurio*, de Marciano Capella (siglo V d. C) y que por medio de estos textos junto con las referencias que a él hicieran Boecio, Isidoro y Casiodoro se erigió como pieza fundamental de la educación cristiana en el renacimiento carolingio. En este marco, la definición de la música ofrecida por Agustín *habría tenido cabida* dentro de las discusiones posteriores. Sería este asunto la cuestión más recordada del tratado.⁷¹

Apoyada en el hecho constatado de que se elaboraron numerosas copias del diálogo durante la Edad Media (existen cerca de 80 manuscritos del *De música*, copiados entre los siglos VIII y XV), además de las referencias directas o indirectas de otros autores a él, Nancy Van Deusen afirma que tal diálogo fue para los medievales un “almacén de vocabulario, conceptualización, materiales de estudio o temas de discusión, así como una base para el estudio de la música misma”.⁷² Aun así, se sigue cuestionando el impacto real del tratado. Por un lado, aun cuando Agustín era conocido, la teoría musical predominante en la Edad Media fue la de Boecio. En cuanto a la teoría estética, aunque es posible rastrear la influencia que tuvo la noción de belleza y el carácter

⁷⁰ Cfr. Bowen, W. “St. Augustine in medieval and Renaissance musical science”. op. cit. pp. 30-32 Ver también Ortega, A. “Introducción al De Musica”. op. cit. p. 73; Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. op. cit. p. 87.

⁷¹ Cfr. Bowen, W. “St. Augustine in medieval and Renaissance musical science”. op. cit. pp. 30-38.

⁷² Van Deusen, N. “Música, De”. op. cit. p. 926. El listado de estos manuscritos, junto a una breve descripción, puede consultarse en Jacobsson, M. *Aurelius Augustinus, De Musica liber VI, A Critical Edition with a translation and an introduction*. op. cit. pp. xxxi-xxxiv.

numérico que esta adopta en Agustín, estas ideas se suele ubicar dentro de tradiciones generales –v. gr. la tradición pitagórico-platónica–, de modo que queda cuestionado su aporte específico dado el hecho de que no se encuentran pruebas documentales suficientes para garantizarlo.⁷³ Por su parte, Brennan sostiene que el libro X de *Confessionum* tendió a ser la fuente primaria a la que acudían los medievales para comprender la posición de Agustín sobre la música. De allí que se concluya que el legado agustiniano hacia la Edad Media en relación a este asunto esté en el orden de lo ético, enseñando la actitud que se debe tener hacia ella, no en el de lo técnico ni estético. En este sentido, logra acuerdo con Bowen, quien sostiene que aunque Agustín fue conocido y citado en este período y en el renacimiento, esto no sería debido fundamentalmente a las reflexiones presentes en el *De Musica*.⁷⁴

1.2.2. La música práctica

Como ya lo reseñamos, el *De Musica* es sólo un capítulo dentro de la pregunta general acerca de la estética agustiniana y de la teoría del arte musical. Algunos estudios, aun cuando se han detenido en este tratado, han logrado dirigir su mirada a otros textos sabiendo que aquella no es la única referencia relevante sobre el tema. Bien sea que la tesis de la espiritualización se mantenga o no, aquel tratado constituye sólo un estadio dentro de dicho campo de estudio.

Aun bajo esta apertura en el ámbito de estudio, existe una tradición interpretativa que analiza las alusiones del Agustín maduro sin salir de los parámetros y presupuestos filosóficos de la tradición filosófica neoplatónica en la que Agustín concibió sus primeras ideas. Así, por ejemplo, las distintas alusiones que hace Agustín sobre la música en *Confessionum* suelen ser interpretadas dentro de los parámetros conceptuales del dilema propuesto en el diálogo temprano, esto es, dentro del dilema que existe entre elegir una música

⁷³ Cfr. Bowen, W. “St. Augustine in medieval and Renaissance musical science”. op. cit. p. 40.

⁷⁴ Cfr. Brennan, B. “Augustine’s *De Musica*”. op. cit. pp. 281; también Bowen, W. “St. Augustine in medieval and Renaissance musical science”. op. cit. pp. 40-42. Remitimos a quien esté interesado en estudiar la influencia del *De Musica* en la Edad Media y el Renacimiento al estudio de Bowen, quien recapitula y trata directamente esta cuestión.

teórica que lleva al mundo espiritual y el placer que proporcionan los sonidos bellos.⁷⁵ De la misma manera, las alusiones presentes en *Enarrationes in psalmos* también han sido objeto de estudio a partir de los presupuestos de un proceso de interioridad y elevación al estilo neoplatónico.⁷⁶ En suma, habría una aproximación que intenta ver en aquellos textos posteriores una prolongación del *De Musica*, de sus teorías o de los presupuestos allí descritos; tendencia ya esbozada en Svoboda. Frente a esta, habría otra manera de comprender estos asuntos.

Como hemos señalado, distintos autores⁷⁷ han insistido en que la teoría de lo bello, incluido lo bello en la música, sufre un giro relevante en los textos agustinianos: la belleza numérica cede el puesto a Cristo como belleza suprema. En el campo específico de la estética musical esto indica que en orden a alcanzar belleza no sólo es relevante tener en cuenta los elementos susceptibles de ser organizados numéricamente, esto es, el sonido, sino que también debe tenerse en cuenta el otro elemento que compone la música: su significado. Bajo este giro, entonces, la música será tratada como signo cuya belleza y función anagógica estaría regulada por la capacidad que tiene de expresar lo bello, esto es, el mensaje cristiano; de significarlo.

Teniendo esto presente, podemos preguntar: ¿Cómo ha asumido la crítica aquel giro dado en el terreno estético a la hora de describir el arte musical? ¿Es lícito seguir describiendo el arte musical a partir de las herramientas teóricas con las que se le describía cuando la belleza se cifraba en el uno numérico?

Ya desde la primera mitad del siglo XX, por ejemplo en los estudios reseñados de Svoboda, Marrou o De Bruyne, se empezó a resaltar el valor estético de los fragmentos dedicados a mostrar el sentido alegórico de instrumentos y música vocal, presentes en las *Enarrationes in psalmos* de Agustín. Bajo alusiones de este tipo y amparada en la idea estética de la encarnación, la crítica se percató

⁷⁵ Así sucede en gran parte de textos de estética musical que recogen estas alusiones. Específicamente véase también Montero Honorato, M. "La música en san Agustín". op. cit. pp. 166-169; Rey Altuna, L. "San Agustín y la música". op. cit. pp. 191-206.

⁷⁶ Cfr. Folli, Laura. "*Canticum cordis*": la música e l'interiorità nelle *Enarrationes in Psalmos* di Agostino". En: *La musica nel pensiero medievale*. Letterio Mauro (edit), 2001. pp. 177-183.

⁷⁷ Véase las alusiones que hemos hecho a Von Balthasar, O'Connell, Harrison y De Bruyne.

de un primer giro en el interés de Agustín: sus comentarios no se referían solamente a la ciencia, sino también a la práctica musical. Y, de mayor relevancia todavía, la materia de la música y la práctica podrían ser ahora interpretadas de otro modo; no solamente como el lugar del que hay que huir en orden a alcanzar la purificación.

Para continuar, es necesario hacer una precisión acerca del tipo de objetos a los que nos referimos cuando hablamos de “referencias y comentarios sobre la música práctica en Agustín”. Esto es, debemos definir el rango de asuntos que entran dentro de la consideración de música práctica. Una aproximación musicológica a este material permite distinguir entre las referencias a la organología y a las formas vocales. Esta distinción implica también distinciones de fuentes de información, problemas y cuestiones a resolver y posiciones filosóficas y religiosas. McKinnon en 1968 mostró que las referencias a la organología hechas por los autores de la patrística y por los autores medievales, incluso hasta entrada la baja Edad Media, se funda en la exégesis de los salmos y no en la necesidad de interpretar la realidad litúrgica de la época en que se elaboraron los comentarios. En efecto, el haber asimilado el uso de instrumentos a los ritos paganos, alejó al culto cristiano de esa práctica. Así, mientras la organología remite a una fuente literaria, la única posibilidad constatada de acercarse a la práctica litúrgica viva sería por vía de las referencias a la música vocal. El enlace entre una y otra tendencia estaría por establecerse con más precisión.⁷⁸

Según esto, Agustín haría parte de la corriente de interpretación ocupada en dilucidar el sentido oculto o alegórico de las Escrituras; en nuestro caso particular, en realizar la exégesis correspondiente de los textos relativos a instrumentos musicales, presentes en los salmos. Por parte de la tradición organológica, McKinnon ubica a Agustín dentro de la tradición que guarda reserva por los instrumentos musicales y que termina comprendiéndolos fundamentalmente en sentido alegórico, al punto que terminan casi olvidando

⁷⁸ Cfr. McKinnon, James William. “Musical Instruments in Medieval Psalm commentaries and Psalters”. En: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 21, No. 1, 1968. pp. 3-20.

que trataban con instrumentos reales.⁷⁹ Dentro de esta misma tendencia de estudio musicológica, Nancy Van Deusen ha estudiado la organología agustiniana y ha evaluado su valor de cara a reconstruir una teoría organológica de la época. Su conclusión, que evaluaremos más adelante, afirma que las alusiones hechas por Agustín no son suficientes para construir una teoría de este tipo dado que se centran en describir el valor moral –o significado– de los instrumentos musicales y no el significante –el instrumento en cuanto tal–. Así, aun cuando la autora admita cierta teoría organológica en Agustín, encuentra más atractiva la desarrollada por Casiodoro.⁸⁰

Pero esta no es la única corriente en la que vemos inscrito a Agustín en relación con la música práctica. ¿Qué ocurre con la música vocal? En efecto, el autor africano aparecería dentro del grupo de autores cristianos posteriores al edicto de Milán del 313, emitido por parte de Constantino, y de la promulgación de la fe cristiana como religión estatal bajo el emperador Teodosio (379-395); grupo de autores cuyo propósito consistió en definir el tipo de música apropiada al culto abierto y masivo que estas disposiciones permitieron. Asuntos como la actitud frente a la música en general, las distintas valoraciones de la música instrumental y la música vocal o definir qué partes de las ceremonias litúrgicas convenía que fueran cantadas, hicieron parte de los asuntos a los que se enfrentó la patrística, en especial en los siglos III y IV.⁸¹

Las alusiones sobre este asunto también han sido de interés para la historia de la música, la musicología y la historia del cristianismo. En cuanto exponente del canto ambrosiano y, en general, de la música de la cual se tiene hoy noticia del período de la Antigüedad Tardía Occidental, Agustín es reseñado como testimonio y teórico de este segmento de la historia de estos campos. Sus alusiones son de gran valor para comprender la creación y difusión de prácticas musicales, en especial las relacionadas con el canto ambrosiano, y la teoría

⁷⁹ Cfr. *Ibid.* p. 4; del mismo autor, *The church fathers and musical instruments*. Columbia University. Tesis doctoral. 1965. pp. 197-202.

⁸⁰ Cfr. Van Deusen, Nancy. "Medieval organologies: Augustine vs Cassiodore on the subject of musical instruments". En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 60-63.

⁸¹ Cfr. McKinnon, J. *The church fathers and musical instruments*. op. cit. p. 2. Sobre esta tradición, véase también Gérold, Théodore. *Les pères de l'église et la musique*. Genève, Minkoff, 1973, publicado por primera vez en 1931.

que las soportaba. Así, historiadores de la música enfocados en este período, como Hoppin, Caldwell, Cattin y Reese concuerdan en que, aunque sea sólo a partir de ciertos fragmentos, Agustín resulta de vital importancia para rastrear la trayectoria y forma de ejecución de la tradición himnódica en Occidente, para comprender la práctica, continuidad e interpretación teórica del *lubilus*, o la valoración del canto sobre la práctica de música instrumental, entre otros aspectos.⁸² Lang por su parte, añadiría que Agustín sería determinante para fijar el valor moral que tendría la música, valor que sería adoptado, según este autor, en la reforma gregoriana.⁸³

Aun sosteniendo la tesis de McKinnon, resulta cierto que una y otra tendencia encuentran fundamento sólido en la Escritura y en la tradición cristiana: su sentido preciso y definición encontró soporte y fundamento en la correcta interpretación bíblica y en la experiencia cristiana. Por esta razón, las referencias sobre la música práctica y los análisis sobre ella, con las distinciones que se deba hacerse a su interior, fueron quizás de mayor interés para teólogos e historiadores del cristianismo y de la música, de lo que lo fue para los filósofos. Esto se hace claro en el estudio sobre Agustín. Aun así, cabe preguntarnos cómo se ha acercado la filosofía a tratar este asunto. ¿Tiene algún interés en ello? Sabiendo que la música práctica opera como signo, otra manera de expresar esta pregunta podría ser: ¿cómo es el estado de la cuestión acerca de los análisis de la música práctica en cuanto signo?

Para responder este asunto, es necesario acercarnos también a los estudios acerca de la teoría del signo en Agustín. A diferencia de las preocupaciones estéticas y de las clásicas cuestiones y estudios sobre el autor africano, puede decirse que el interés por estudiar el signo por sí mismo es bastante reciente, toda vez que este se ha desarrollado apenas a partir de la segunda mitad del siglo XX. En efecto, aunque el estudio teológico lo tuvo siempre en cuenta para comprender las analogías entre el mundo inmaterial y el material, en especial

⁸² Cfr. Hoppin, Richard. *La música medieval*. Traducido por Pilar Ramos López. Madrid, Akal, 1991. p. 50; Caldwell, John. *La música medieval*. Traducido por Gerardo Arriaga. Madrid, Alianza música, 1984. pp. 14-15; Cattin, Giulio. *Historia de la música 2: el Medievo, primera parte*. Traducido por Carlos Alonso. Madrid, Turner música, 1987. pp. 11-13 y Reese, Gustave. *La música en la Edad Media*. Traducido por José María Martín Triana. Madrid, Alianza música, 1989. pp. 90-91.

⁸³ Cfr. Lang, Paul Henry. *La música en la civilización occidental*. Traducción de José Clementi. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1979. p. 52.

las analogías sobre la Trinidad desplegadas en el *De Trinitate*, o para ahondar en la comprensión de los sacramentos, quizás sea el trabajo de R. A. Markus en el año 1957, *St. Augustine on signs*,⁸⁴ el que despoja el signo de la carga teológica que traía y lo analiza en relación con las teorías filosóficas del lenguaje. Bajo esta nueva perspectiva, algunos trabajos ahondarían en perspectivas como: el estudio del signo y del lenguaje en la obra completa agustiniana, especialmente en obras como *De Magistro*, *De Doctrina Christiana*, *Principia Dialectica*, *De Ordine*, por citar sólo algunas;⁸⁵ el estudio de las fuentes de la teoría del signo en Agustín, esto es, de la cultura retórica de su tiempo y de la vertiente estoica en que se apoyara Agustín;⁸⁶ la recepción y correspondencia de las teorías del signo de Agustín en autores posteriores, dentro de lo cual se haría notar con especial interés el enlace con la semiótica de Pierce y con la filosofía del lenguaje de Wittgenstein.

Se ha discutido con gran interés la relación que tiene la teoría agustiniana del signo con la de autores o corrientes anteriores y posteriores a él y el avance que representó para la época. Especialmente, la crítica se ha centrado en estudiar la relación con la teoría estoica del signo. Los estoicos concebían los signos dentro del problema de la validez en la inferencia lógica. Dentro de este propósito su centro de interés fueron las proposiciones, no las palabras. Dentro de la inferencia lógica, concebían los signos verbales como antecedentes que revelan una conclusión. El signo es “una proposición de condición sonora que es antecedente y revela una conclusión”.⁸⁷ El signo, en este sentido, sería un puente que permitiría inferir lo que no es evidente a partir de lo que es evidente. El signo establecería una conexión conceptual entre él, como

⁸⁴ Publicado por primera vez en *Phronesis*, 2. pp. 60-83 y posteriormente en el año 1972 en Markus R. A. (edit) *St. Augustine: a collection of critical essays*. Nueva York, Anchor Books. pp. 54-75.

⁸⁵ Ver los estudios de Jackson, Darrell. “The theory of signs in *De Doctrina Christiana*”. En: *St. Augustine: a collection of critical essays*. op. cit. pp. 92-147; Rincón González, A. *Signo y lenguaje en San Agustín*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1992; Castañeda, Felipe. Estudio introductorio a *Principia Dialecticae* de Agustín. Bogotá, Universidad de los Andes, 2003; Bettetini, M. *Il Maestro e la parola*. op. Cit. pp. XXX-XXXII de la introducción. De la misma autora *Introduzione a Agostino*. op. cit. Esta autora subraya también los trabajos de Alici (1976) *Il linguaggio come segno e come testimonianza*. Una rilettura di Agostino. Roma; Vecchio (1995) *Le parole come segni*. Introduzione alla linguística agostiniana. Palermo. No hemos tenido acceso a estos dos últimos trabajos. p. 200.

⁸⁶ Markus y Jackson en los trabajos que acabamos de citar se detienen en valorar el aporte de Agustín frente a la teoría del signo estoica. Además de ello, puede consultarse Rist, John M. *Augustine: ancient thought baptized*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994 y Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

⁸⁷ Sexto Empírico. *Contra los lógicos*. En la traducción española hecha por Juan Francisco Martos se encuentra en el tomo denominado *Contra los dogmáticos*. Madrd, Gredos, 2012. II. 245.

antecedente, y el objeto significado, como consecuente. La presencia de humo y fuego, expresada en la proposición ‘donde hay humo, hay fuego’, sería un ejemplo de esta manera de entender los signos. La calidad de signo estaría dada por la posibilidad que este tiene de hacer emerger otra proposición. En este sentido, precisamente el problema central de discusión consistía en determinar en qué medida era esto posible, es decir en qué medida era posible la relación entre antecedente y consecuente y cuáles eran las condiciones de la validez para que de la primera se pudiera concluir la segunda.

Este enlace lo comprenderían los estoicos a partir del examen e identificación de los elementos que intervienen en el signo. Un signo, señalan, enlaza tres elementos: el signo, lo significado (*lekton*) y el objeto. El signo es aquello que se escucha, lo que afecta el oído; el objeto, lo que está fuera y pretende ser inferido; lo significado es, precisamente, la conexión conceptual entre uno y otro elementos. El *lekton* es aquello que se encuentra en la mente de quien emite y percibe el signo; es aquello que pueden entender solamente los que dominan el mismo lenguaje.⁸⁸ Sería una entidad mediadora que permite el enlace entre uno y otro elemento. Mates lo define así: “es lo que el signo designa o mienta y que captamos que existe, en estrecha conexión con nuestro entendimiento”.⁸⁹ John Rist insistiría en que este tipo de entidades propiamente ‘subsisten’. Aunque señala que no es claro el sentido en que los estoicos comprenden esta subsistencia, indica que es relevante tenerla en cuenta con el fin de aclarar la confusión en torno a la posibilidad de que los estoicos sostuvieran que dichas entidades ‘existían’. Este autor traduce la definición de Sexto Empírico así: “una cosa significada se describe como la cosa misma revelada mediante el sonido, la cual aprehendemos como subsistente junto con nuestro pensamiento”.⁹⁰ Subrayando el carácter lógico de este elemento mediador, Todorov señala que, en caso de subsistir, su lugar de subsistencia sería el lenguaje mismo.⁹¹ Con base en ello, Jackson señala que lo significado, el *Lekton*, termina siendo equiparable al *dicibile* agustiniano.

⁸⁸ *Ibid.* VIII. 11-12.70.

⁸⁹ Mates, Benson. *Lógica de los estoicos*. Traducción de Miguel García Baró. Madrid, Tecnós, 1985. p. 45.

⁹⁰ Rist, John. *La filosofía estoica*. Barcelona, Crítica, 1995. p.163.

⁹¹ Cfr. Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. op. cit. p. 20.

Según Markus, para Agustín el problema no iba en esta dirección. La diferencia entre Agustín y los estoicos radicaba en que aquel concebía el signo dentro de una teoría lingüística mientras que estos la concebían dentro de una teoría lógica. Esta distinción tendría su punto culmen en la función pragmática de los signos, esto es, en el momento en que incluye a los sujetos, o la necesidad de que el signo transfiera el significado a la mente de quien lo percibe.⁹² Por su parte, Jackson, al encontrar la equivalencia entre *lekton* y *dicibile*, llega a una conclusión distinta: la novedad de Agustín frente a las posturas anteriores consistió más bien en que el africano logró articular las teorías previas sobre el lenguaje y el signo y en haberlas aplicado a la interpretación de las Escrituras. Este autor ve que Agustín inicia el proyecto de una hermenéutica cristiana basada en definiciones técnicas.⁹³

Kirwan amplía la distancia entre las dos corrientes de pensamiento. Aunque reconoce que la descripción agustiniana sostenida en *De Dialectica* puede acercar el *lekton* estoico al *dicibile* agustiniano, señala que esta similitud es pasajera. En efecto, en la descripción general sobre el significado, sostenida en los tratados posteriores del africano, los signos significan cosas, de modo que los *dicibile* no juegan ningún rol relevante dentro de la teoría. En este sentido, Kirwan sostiene que aunque Agustín usó un vocabulario técnico típico de la época, este o fue mal comprendido por él o fue adaptado a los propósitos particulares del filósofo.⁹⁴

John Rist continúa también el interés por establecer la distancia entre Agustín y los estoicos. Este distanciamiento podría tener al menos dos caminos. Por un lado, el problema, señala este autor, estaría centrado en que no interesa a Agustín determinar los mecanismos lógicos por los cuáles se puede llegar a una conclusión, sino las condiciones por las cuales el signo remite a lo significado. Su problema, señala Rist, es de verdad, no de validez; consiste en determinar de qué manera el signo refleja el mundo y cómo puede ser este expresado y captado por quien emite y percibe el signo, no de qué manera el

⁹² Cfr. Markus, R. A. *St. Augustine on signs*. op. cit. pp. 74.

⁹³ Cfr. Jackson, D. *The theory of signs in De Doctrina Christiana*. op. cit. P. 136.

⁹⁴ Cfr. Kirwan, Christopher. "Augustine Philosophy of Language". En: *The Cambridge Companion to Augustine*. Eleonore Stump y Norman Kretzman (eds). Cambridge University Press, 2001. p. 199.

signo es garantía de que se obtenga una conclusión válida.⁹⁵ Estas cuestiones, señala el autor, harían incluso que la distancia fuera mayor si se tiene en cuenta que captar la verdad del mundo tiene que ver con la voluntad, por medio de la cual se acepta una creencia. Así, en Agustín es más que un acto cognitivo de evaluación de proposiciones; en su lugar, está referida al amor y se funda en él.⁹⁶ La paradoja agustiniana entre conocer lo que es bueno y quererlo parece no tener cabida en el estoicismo, toda vez que una actitud 'natural' en el hombre consiste en conocer, intentar hacer y querer lo que es bueno simultáneamente.⁹⁷ La identificación agustiniana del amor marca así una diferencia radical frente a la concepción estoica.

Aunque bajo otro interés, Tzvetan Todorov se ha acercado también a este asunto. El propósito dentro del cual este autor enmarca el estudio de Agustín es el de rastrear los inicios de la semiología. Siguiendo los estudios que hiciera Jackson ya reseñados por nosotros, en *Theories du symbole* señala que Agustín marca un inicio de esta rama del saber en tanto inserta la preocupación por las palabras dentro de una teoría del signo.⁹⁸ Bajo dicho desplazamiento, ve a Agustín como una gran síntesis del pensamiento anterior a él: en él se reúnen y anudan las visiones semántica, lógica, retórica y hermenéutica que, desde Aristóteles, y transitando desmembradamente por los estoicos, Quintiliano, Cicerón y autores de la tradición cristiana, habían nutrido este campo de discusión.

Con relación a la teoría estoica del signo, Todorov resalta que el signo en Agustín es comprendido bajo un enfoque psicológico de la comunicación; esto es, no solamente como un elemento que lleva a la comprensión de un significado, sino como el medio por el cual se expresa el contenido del alma. Agustín llevaría este enfoque a consecuencias que ningún otro autor previo a él habría alcanzado.⁹⁹ El interés por la ciencia semiológica, no obstante, hace que en su análisis descuide aspectos que Agustín suele discutir aunados a este asunto, como la teoría sacramental, la relación con la palabra interior o su

⁹⁵ Cfr. Rist J. *Augustine: ancient thought baptized*. op. cit. p. 27.

⁹⁶ Cfr. Rist, John. "Faith and Reason". En: *The Cambridge Companion to Augustine*. Eleonore Stump y Norman Kretzman (eds). Cambridge University Press, 2001. pp. 35-38.

⁹⁷ Cfr. Rist, J. *La filosofía estoica*. op. cit. p. 231.

⁹⁸ Cfr. Todorov, T. *Teorías del símbolo*. op. cit. p. 68

⁹⁹ *Ibid.* p. 67.

aspecto colectivo y se centre, sobre todo, en la relación entre signo y palabras o en las distintas clasificaciones de los signos. Aun así, su exposición sintética no deja de ser una aproximación detallada y acertada acerca de la teoría del signo en Agustín y de sus relaciones con los autores anteriores.

El leer a Agustín a partir de su relación con la teoría del signo de los estoicos ha hecho que emerja un elemento común entre los críticos: en general, coinciden en que el interés de Agustín se centra en la relación de los signos con los sujetos, en la capacidad humana para expresar por medio de palabras una verdad, en la capacidad de transmitirla a otro agente y que este otro la capte. Este asunto, de especial interés para Agustín, marcaría una diferencia notable frente a las demás doctrinas y distinguiría sus ideas y proyecto de hermenéutica cristiana.

Dando un paso más allá en relación a este énfasis, Markus ha hecho explícito que el signo agustiniano, además de verse activamente involucrado en los procesos mediante los cuales se comunica el pensamiento y se invita a otros a descubrirla, es una pieza fundamental en la constitución de comunidades, toda vez que el signo permite el encuentro de pensamientos y la consolidación de ideas comunes.¹⁰⁰ Este elemento ha abierto un campo de estudio en el cual ciertos signos son analizados a partir de su relación con las comunidades. Así, por ejemplo, bajo esta perspectiva Bouton-Touboullic ha analizado las referencias al teatro en los textos agustinianos, concluyendo que, en su conjunto, el teatro simboliza para Agustín un tipo de sociedad contrario a la Ciudad de Dios.¹⁰¹

Volvamos al asunto de la música. Aun cuando desde hace ya casi un siglo se esté resaltando el carácter simbólico que adquiere la música en los escritos agustinianos, en la actualidad son escasos los trabajos orientados a esclarecer este asunto. La mayoría de estudios se han limitado a señalar este carácter pero no han indagado más allá de ello. En este sentido, hacen falta estudios

¹⁰⁰ Cfr. Markus R. A. "Signs, communication and communities in Augustine's *De Doctrina Christiana*". En: *De Doctrina Christiana: a classic of western culture*. Arnold, Duane W. H. y Bright, Pamela (eds). Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1995. pp. 97-108.

¹⁰¹ Cfr. Bouton-Touboullic, Anne-Isabelle. "El teatro en san Agustín: comunidad de signos, comunidad de amor". En: *Augustinus*, 52. Vol 204-207, 2007. pp. 35-41.

tendientes a acercar de un modo más decidido la teoría del signo en Agustín a sus descripciones de la música práctica. A la fecha de redacción de este escrito, no conocemos un estudio que haya analizado la música teniendo en cuenta el amplio espectro de elementos, relaciones y funciones del signo.

Se prevé que estos estudios tengan un desarrollo profundo. En efecto, si seguimos las indicaciones que hicieran los estudiosos del signo en Agustín como Markus y Jackson, o quienes se han aproximado a la estética agustiniana auscultando su perspectiva simbólica, según la cual Agustín es el primer teórico en aplicar una teoría del signo consistente –proveniente de los estoicos– a la interpretación de los signos religiosos, podemos prever que el anuncio de que la música práctica es un signo supera las meras alusiones a lo que estos significan; podemos sospechar que Agustín describe la música teniendo en cuenta también los demás elementos, estructuras y relaciones que componen la teoría general del signo; podemos arriesgar también la hipótesis de que sus descripciones superan en profundidad y valor filosófico a las de los demás Padres de la Iglesia. Los trabajos dedicados a esto, como decimos, no han alcanzado aún un estado de desarrollo comparable al que se refiere a la música como Arte Liberal.

2. Nuestra aproximación

2.1. Síntesis del problema

De lo anterior podemos extraer que: por un lado tenemos un campo de estudio estético agustiniano consolidado dentro del cual se ha detectado el *De Musica* y los presupuestos teóricos allí desplegados como piezas fundamentales para comprender la filosofía de la música en Agustín; postura que por su fuerza y fundamento textual ha arrastrado las interpretaciones recientes. Por otro, tenemos una relativa juventud del estudio del signo dentro de la tradición filosófica y un casi aceptado repliegue del estudio de la música práctica a los campos litúrgico y musicológico. Entre estas dos vertientes queda un vacío filosófico: el estudio de la música práctica en cuanto signo.

En efecto, aunque es cierto que distintas corrientes y estudios han señalado más de una vez que Agustín se inserta dentro de la tradición que interpreta alegóricamente la música, también lo es que la mayoría de las veces este anuncio se queda en la constatación textual de este hecho o en señalar lo que la música y sus elementos significan. Pero el descubrimiento y estudio reciente de la teoría del signo en Agustín han mostrado que en el signo no sólo interviene la relación entre significado y significante, sino que en torno a él se hacen presente otra serie de cuestiones, tales como la relación con los agentes, el papel del amor, el rol en los procesos comunicativos y de aprendizaje, entre otros.

Siendo esto así, para comprender la música práctica en cuanto signo en su sentido completo habría que tener en cuenta la complejidad de la teoría del signo en Agustín y utilizar dicho marco conceptual para comprender la música. Apenas se conocen estudios filosóficos sobre este particular.

2.2. Nuestra aproximación y desarrollo

Dentro de las coordenadas, ya señaladas, que distingue entre una estética musical y una filosofía de la música, señalamos que nuestro trabajo se inscribe dentro de la segunda categoría. En este sentido, el punto de partida de nuestro estudio es la aparición de hechos musicales y la experiencia productiva y receptiva frente a ellos o, en términos agustinianos, la aparición y relación del ser humano con la materia de la música. A partir de ahí se elevan hacia el nivel reflexivo una serie de cuestiones que, como veíamos, involucran tanto a la filosofía como a otras ramas del saber. Dentro de estas cuestiones, nuestra puerta de entrada y foco de interés es la función anagógica, pues es la que Agustín asigna como su relación primordial con el ser humano. Al rastrear esta función, que no es otra que aquella que enlaza para el ser humano el mundo material y el mundo espiritual, inmaterial o trascendente, nuestro estudio adquiere carácter filosófico.

En esta indagación nos topamos con otra coordenada: las etapas evolutivas del pensamiento agustiniano. Encontramos un primer estadio en el que Agustín se refiere a la música dentro del esquema de las *Ars Liberalis*. Nuestra hipótesis es que Agustín alcanzó un segundo estadio en su evolución del pensamiento sobre la música en el que despliega otra serie de presupuestos para referirse a este particular. Intentaremos mostrar que esta nueva plataforma bajo la cual Agustín realiza su análisis de la música es la teoría del signo.

Una vez se estudia la teoría del signo en profundidad se repara en que la relación entre significado y significante no es la única a tener en cuenta, pues entra en juego también, y de manera casi privilegiada en Agustín, la relación del signo con los agentes. De este modo, un énfasis marcado solamente en enunciar lo que el signo significa no sería suficiente para describir la música como signo, al menos no en la manera en que Agustín entiende el signo. Incluso, un análisis que se restrinja a este asunto no dejaría de estar amarrado a aquella distinción que reseñábamos entre sonido y significado en la música. Por el contrario, si reparamos en la teoría del signo y sus implicaciones profundas, aparecen nuevos asuntos a tener en cuenta para el análisis musical. La reconstrucción consistente del conjunto de estos aspectos que la teoría del signo permite ver y analizar en la música será abordada en este trabajo.

Si, en efecto, logramos reconstruir el asunto musical a partir de la teoría del signo, alcanzaremos nuestro propósito. Este se cifra fundamentalmente en dos objetivos, los cuales expresaremos sintéticamente: 1. Queremos mostrar que en san Agustín la teoría del signo es capaz de fundar consistente y coherentemente una filosofía de la música. Y 2. Que esta filosofía de la música es distinta e independiente de la que se erige a partir del esquema de los números. Por consistente entendemos que los elementos de la teoría están unidos entre sí y forman un todo. Por coherente entendemos que las relaciones que los elementos tejen entre sí y las que teje cada uno con el todo no se contradicen. Esto es, queremos mostrar que la teoría del signo es capaz de dar sentido a los fenómenos musicales y que este sentido difiere del que le otorga el esquema conceptual de los números.

Para mostrar que la teoría agustiniana del signo es capaz de soportar una filosofía de la música en Agustín, debemos ser capaces de: 1. mostrar que los fenómenos musicales operan como signos y 2, que esta descripción da cuenta de asuntos y problemas que usualmente se ubican dentro de la tradición filosófica: en el caso que nos ocupa, con aspectos ontológicos, epistemológico, éticos, antropológicos y estéticos. Lo primero, lo lograremos mostrando que los distintos elementos de la música práctica (organología y formas vocales) son descritos bajo la definición y estructura del signo, esto es, bajo la relación significante / significado y la del signo con los agentes. Lo segundo lo conseguiremos señalando varios aspectos: que los signos musicales son manifestaciones materiales de la verdad inmaterial (estatus ontológico: *signum*); que es condición necesaria para descubrir la verdad y permite expresarla (aspecto epistemológico); que la participación en la ejecución musical es práctica de la caridad (aspecto ético); que la participación en el signo implica el ideal humano de vida contemplativa y activa y que es un modo en que se realiza la vocación humana de vida colectiva (aspecto antropológico); y que conduce al encuentro de la unidad de Cristo como belleza suprema (aspecto estético).

Para mostrar que esta filosofía de la música difiere y es independiente del esquema de los números debemos desarrollar este último y posteriormente ponerlos en relación. El desarrollo de este otro esquema debe mostrar que los fenómenos musicales son descritos bajo otra estructura conceptual (la estructura numérica) y que la vinculación de estos fenómenos con asuntos y problemas filosóficos también difiere: la música práctica refleja la estructura ontológica de lo creado (estatus epistemológico: *vestigium*); que la música teórica permite descubrir esta estructura matemático-ontológica (aspecto epistemológico); que invita a vivir en el mundo espiritual (aspecto ético); que propone un ideal de vida humana contemplativa (aspecto antropológico); y que conduce al descubrimiento de la unidad numérica como belleza suprema (elemento estético).

Finalmente, debemos ponerlas en relación, de modo que se hagan evidentes tales distinciones, a la vez que sus relaciones. Según esto, para el cumplimiento de nuestros objetivos, seguiremos los pasos siguientes:

1. En el primer capítulo, haremos un estudio monográfico acerca de la noción de música presente en los diálogos *De Ordine* y *De Musica*. Aquí resaltaremos la idea de música como ciencia dentro del esquema de las *Ars Liberalis*. Al conducirse el estudio de la música a través de la reducción de las figuras sonoras a números, hemos denominado a este capítulo *esquema de los números*.
2. En el segundo capítulo, haremos una reconstrucción conceptual de la teoría del signo en Agustín. En este asunto, señalaremos las notas constitutivas de la teoría del signo presentes fundamentalmente en los textos *De Magistro*, *De Doctrina Christiana*, *De Trinitate* y *Principia Dialectica*, pero complementaremos nuestra reconstrucción con apartes de otros textos.¹⁰²
3. En el tercer capítulo, usaremos las herramientas de análisis desplegadas en la reconstrucción conceptual del signo para analizar las alusiones a la música práctica. Este esquema conceptual lo cruzaremos con categorías extraídas de la musicología, en particular aquella que distingue entre organología y música vocal. Haremos el análisis tomando como referencia principal *Ennarationes in psalmos*,¹⁰³ pero complementaremos nuestro estudio con alusiones a otros textos.¹⁰⁴ Hemos denominado a este capítulo *Análisis de la música bajo el esquema conceptual de los signos*.
4. Dedicaremos el último capítulo a las conclusiones. Estas las haremos en tres niveles de análisis: en el primero, daremos conclusiones sobre la filosofía de la música en cada uno de los esquemas. En el segundo nivel, pondremos en relación los dos esquemas y subrayaremos sus transformaciones, puntos de encuentro y divergencias. Finalmente, en el tercer nivel haremos conclusiones generales sobre el cumplimiento de los objetivos de este trabajo y su desarrollo.

¹⁰² Usaremos también *Civitate Dei*, *De Mendacio*, *Contra Mendacium*, *De Catechizandis Rudibus* y *Confessionum*, fundamentalmente.

¹⁰³ Según McKinnon, más que en tratados teológicos, en sermones y homilías se encuentra la mayor parte de las alusiones a la música práctica en los autores de los siglos IV y parte del V. No es, pues, casual que en el caso de Agustín encontremos este asunto en las *Ennarationes in psalmos*. Cfr. McKinnon. J. *The church fathers and musical instruments*. op. cit. p. 172.

¹⁰⁴ Usaremos algunas *Epistolae*, *Confessionum* y *De Civitate Dei*.

Para finalizar, es necesario anotar que el análisis que hacemos en este trabajo se restringe al pensamiento agustiniano. Como lo hemos mostrado, surge al detectar un vacío entre las posturas del africano sobre la música y la crítica e interpretación contemporánea en torno a ello. Será objeto de otro trabajo el poner en relación lo aquí hallado con autores posteriores o traerlo a términos actuales para comprender y solucionar problemas del presente. Por el momento, estos otros asuntos no entran en nuestra consideración, aunque sí consideramos que los hallazgos que alcancemos aquí podrían dar nuevas luces en estas perspectivas.

Esto define también nuestro método. En el primer y segundo capítulo haremos estudios monográficos, por medio de la *reconstrucción conceptual* de los temas indicados. En el tercer capítulo intentaremos *interpretar* las alusiones a la música práctica a partir del esquema conceptual de los signos. Salvo en contadas ocasiones, y siempre de modo subsidiario, utilizaremos métodos que pongan en relación las ideas Agustín con las de otro autor o que reconstruyan históricamente el sentido de un concepto.

I. EL ESQUEMA CONCEPTUAL DE LOS NÚMEROS¹⁰⁵

Como lo señalamos en la introducción, el propósito de este capítulo es mostrar la manera en la que Agustín comprende que la música, a través del análisis de los sonidos, eleva el alma hacia el mundo espiritual. Mostraremos que esto es posible una vez traslada el origen de la belleza del terreno material al inmaterial: bajo este giro, será la capacidad racional la encargada de captar los principios últimos que rigen la belleza: la unidad y el orden o igualdad numérica; la música, en consecuencia, será concebida como ciencia destinada a estudiar las relaciones numéricas que organizan los elementos musicales. En tanto estas relaciones numéricas constituyen también el orden de lo creado, el traslado por vía racional desde los sonidos hasta el orden ontológico constituye la función anagógica de la música. Esta característica, entre otras, la inscriben dentro del proyecto de *Ars Liberalis*. Alcanzaremos estas nociones a partir de un estudio monográfico sobre los diálogos *De Ordine* y *De Musica*, pues en ellos Agustín desarrolla estas ideas con detenimiento.

Unas cuantas semanas después de su conversión al cristianismo (386) y previo a su bautizo (abril de 387) y regreso a África (388), Agustín, junto a familiares y amigos cercanos,¹⁰⁶ decidió retirarse a Casiciaco, una villa cercana a Milán, con el fin de meditar y prepararse para su ingreso al cristianismo. Fruto de las reflexiones y conversaciones de dicho retiro son los diálogos de Casiciaco,

¹⁰⁵ Las ideas expresadas en este capítulo han sido ya tratadas por el autor en otros lugares. A nuestro juicio, la versión que proponemos en esta ocasión es actualizada, sintética, accede directamente a lo fundamental y amplía algunos aspectos en orden a articular su contenido con los demás elementos del trabajo general presente. En concreto, aquí centramos la atención en el papel y la forma que toma la razón para el encuentro con lo permanente. Véanse los trabajos: “Estética formal y material agustiniana: caminos para la cristianización de la música”. En: *Revista Miscelánea Medieval Murciana*. Vol. 34, 2010. Universidad de Murcia, España. Disponible en: <http://revistas.um.es/mimemur/article/view/133411>; “Lectura de los diálogos *De Ordine* y *De Musica* de san Agustín, a partir de la idea de ascenso del hombre hacia dios a través de la música”. En: *Franciscanum: revista de las ciencias del espíritu*. Año XLV, número 134, (mayo-agosto), 2003. Véase principalmente el libro *La educación musical como conocimiento de Dios: un acercamiento al De Musica de San Agustín*. Bogotá, Universidad de San Buenaventura, 2004.

¹⁰⁶ Entre ellos se encontraba Navigio, hombre rústico y poco instruido, desconocedor de la gramática. Otros (Licencio y Trigeccio) habían sido alumnos suyos en Milán. También se encontraban Alipio, su hijo Adeodato y su madre Mónica Cfr. Oroz Reta, J., *San Agustín*, Madrid, Agustinus, 1966, pp. 90-91.

dentro de los cuales se encuentran *Contra Académicos*, *De Beata Vita*, *De Ordine*, *Soliloquia* y el inicio de la redacción del *De Musica*. En su camino de regreso a África continuó su labor literaria. En Milán, en 387, redactó *De immortalitate Animae* y *Principia Dialectica*. En Roma, en 388, escribió *De Quantitate Animae*, el primer libro de *De Libero Arbitrio* y comenzó la obra *De moribus Ecclesiae Catholicae et de moribus manicheorum*. Ya en Tagaste, África, entre el 388 y 390, llevó a cabo las discusiones que luego darían forma al *De Diversis Questionibus Octiginta Tribus*, escribió *De Genesi contra Manicheos*, *De Vera Religione* y *De Magistro* y concluyó el *De Musica*.

En el momento de redactar estos diálogos y tratados, Agustín comprende que se encuentra en un cruce de corrientes: en el cruce entre la cultura pagana, representada fundamentalmente por el neoplatonismo,¹⁰⁷ y el cristianismo. Con relativamente pocas herramientas teóricas provenientes de la cultura cristiana – pues el estudio detallado de estos tópicos iniciaría en 391– y muchas herramientas conceptuales propias del neoplatonismo, se encuentra en la situación de definir la relación de distancia o cercanía entre la cultura pagana y la fe cristiana, tanto de cara a sí mismo, como frente a los círculos intelectuales en los que se desenvolvía. En los diálogos filosóficos en general y en particular en el *De Musica*, la posición que adopta Agustín frente a la relación entre cultura pagana y fe cristiana es de carácter conciliador: por un lado, en el sentido en que el diálogo se enmarca dentro del propósito de justificar ante los círculos intelectuales neoplatónicos de Milán su conversión a la fe cristiana y el de invitar a quienes hacían parte de estos círculos a hacer lo mismo que él; por otro, el de sumarse al intento teórico que habían iniciado otros teóricos cristianos que insistían en la pertinencia de la filosofía en el camino de la fe¹⁰⁸ y, en gran parte de sus postulados, su compatibilidad doctrinal.

Apuntando hacia esta conciliación, tanto ética como doctrinal, siguiendo una tendencia común entre los tratados de la época, Agustín enlaza dos tipos distintos de aproximación a la música. Por un lado, se encontraría una perspectiva técnica, hasta cierto punto independiente de especulaciones

¹⁰⁷ Cfr. MacWilliam, J. “Diálogos de Casiciaco”. op. cit. p. 403

¹⁰⁸ Cfr. Brown, P. *Augustine of Hippo*. op. cit.. p.123. También MacWilliam, J. “Diálogos de Casiciaco”. op. cit. p. 403.

filosóficas, entendida como el análisis del sonido, tanto de su naturaleza individual como de las relaciones entre ellos. En la antigüedad, este tipo de trabajos se ocupaban de aspectos como el de describir las relaciones y el fundamento de los intervalos y de los ritmos musicales, definir normas y casos de sonidos armónicos, precisar la configuración de los instrumentos musicales y su afinación o de estudiar teorías acerca de la acústica. En los términos actuales, se trataría de un estudio de corte musicológico. A este respecto, los tratados de Aristoxeno y Ptolomeo serían los más seguidos durante la antigüedad y seguirían siendo estudiados en la Edad Media. Reese señala un listado de cerca de 20 tratados que brindan información sobre estos asuntos y que, al conservarse hoy, constituyen las fuentes fundamentales para nuestro conocimiento actual de la música antigua y tardo antigua.¹⁰⁹

Por otro lado, se encontraría la perspectiva que constituye una suerte de marco interpretativo que abarcaría y daría sentido a dicha caracterización técnica (marco compuesto por elementos ontológicos, antropológicos, éticos y

¹⁰⁹ Los tratados de Aristoxeno y Ptolomeo suelen considerarse los de mayor importancia desde un punto de vista técnico, equiparables posteriormente al tratado de Boecio. La lista entera que presenta Reese incluye los siguientes textos: la *Sección del Canon* atribuida a Euclides (c. 300 a.C.), en la que aparece la primera descripción completa de la teoría acústica de Pitágoras; pasajes de la *Metafísica*, *Sobre el alma*, etc., de Aristóteles (384-22 a.C.), en los que se explica la consonancia, el uso de la música, la voz, etc.; la *Armonía* incompleta de Aristoxeno (nacido c. 354 a.C.), la principal fuente temprana de nuestro conocimiento de la teoría musical griega y los fragmentos de sus perdidos *Elementos rítmicos*; *Sobre la música*, obra atribuida a Plutarco (50-120 d.C.), aunque de dudosa autenticidad, valiosa por su información histórica como teórica; *Sobre la música*, de Aristides Quintiliano (siglos I-II d.C.), la que, a pesar de su fecha, es la única fuente en la que se intenta dar información sobre determinados aspectos de la antigua música de la época de Platón; *Los Problemas*, obra atribuida a Aristóteles, aunque parece ser que es una recopilación (c. siglos I-II d.C.), debida a diversos autores de materiales escritos en parte por el primero, recopilación que contiene *La voz* (Libro XI) y *La Música* (Libro XIX); *El Manual* de Nicómaco (siglo II d.C.), otra obra más sobre la teoría pitagórica de la música; los dos manuales, ambos llamados *Introducción a la armonía* de Cleónides y Gaudencio (ls dos de c. siglo II d.C.); el primero brinda información sobre la teoría de Aristoxeno, no contenida en los escritos que se conservan de este autor; la segunda se inspira en parte en Aristoxeno y, en igual proporción, en Pitágoras; *La armonía*, de Claudio Tolomeo de Alejandría (siglo II d.C.), ‘el tratado más científico y mejor ordenado sobre la teoría de las escalas musicales que poseemos de los griegos’. Este es el mismo Tolomeo que, como famoso matemático, enseñó el sistema astronómico que recibió su nombre, y al que se opondría Copérnico a principios del siglo XVI; el libro XIV de los *deipnosophistas* (‘el banquete de los filósofos’), de Atenayo (siglos II-III d.C.), en el que se incluye material de la obra perdida *Sobre la música*, de Heracles Pontico; entre este material aparecen detalles sobre los *harmonai* y sus relaciones etnológicas; el *Comentario* debido a Porfirio (siglo III d.C.), sobre *La armonía*, de Tolomeo; la *Introducción a la música*, de Alipio (c. 360 d.C.), gracias a cuyas tablas de la notación alfabética griega (acompañada por descripciones de cada una de las letras) se ha podido deducir más de cuarenta sistemas de escalas de 18 notas cada uno; la *introducción al arte de la música* de Baquío el Mayor (¿IV siglo d.C.?), manual en parte aristoxénico en forma de preguntas y respuestas, y un tratado de nombre similar atribuido en una época a Baquío, aunque en la actualidad se cree que lo escribió un contemporáneo suyo, Dionisio; un tratado anónimo y de fecha incierta, publicado por Bellerman y conocido como el tratado del anónimo de Bellerman, en el que se incluye información sobre la notación del ritmo” Cfr. Reese, G. *La música en la Edad Media*. op. cit. pp. 39-41.

epistemológicos, entre otros). Este otro tipo de cuestiones incluía aspectos como la relación entre la música y las virtudes (en la teoría del *ethos*), la concepción numerológica de la música, la relación ontológica entre la música y el cosmos, el camino de elevación del alma a través de la música o la equivalencia entre música y filosofía en tanto saberes que conducen a la contemplación de la armonía, como fuera el caso de la corriente de música teórica que se inicia con Platón.

Es necesario advertir que esta distribución de saberes no deja de ser borrosa en los autores de la época, toda vez que en muchas ocasiones un mismo autor o un mismo texto ahonda a la vez en cada una de ellas o porque una y otra perspectivas se apoyan y complementan mutuamente. Aun así no resulta anacrónico señalarlas como distintas, pues aun cuando fueran abarcadas y tratadas muchas veces de forma unida, se indicaba también su diferencia. En una perspectiva general, mencionemos solamente que la relevancia de dicha distribución llega al punto de que ella se ha utilizado para interpretar el curso de la historia de la música y del conocimiento musical en la Edad Media. En efecto, algunos teóricos sostienen que estos campos se independizaron práctica y teóricamente aproximadamente a partir del siglo X, una vez el interés de los músicos se centró en el sonido material y no en las especulaciones abstractas acerca de la armonía. Dentro de los términos conceptuales en los que este proceso tuvo cabida, esto es, específicamente dentro de la terminología boeciana, se diría que durante la Edad Media el eje articulador de la música dejó de ser la *musica mundanus* y pasó a ser la *musica instrumentalis*.¹¹⁰ De allí que este proceso estuviera marcado fundamentalmente por elementos técnico-prácticos como el nacimiento de la escritura musical, la exploración sonora, la enseñanza musical o la constitución de la armonía de sonidos simultáneos.

En el caso agustiniano, dicho marco estaría conformado por la noción –que por el momento simplemente enunciamos, pero que luego expondremos– de

¹¹⁰ Recordaremos brevemente la estructura boeciana. Existen tres géneros de música: la mundana, la humana y la instrumental. La mundana es aquella que está presente ‘en las cosas que se suelen ver en el propio cielo o bien en el ensamblaje de los elementos o bien en la diversidad de los tiempos’. La humana es la que armoniza el alma con el cuerpo humanos. La instrumental, la que se manifiesta en los instrumentos musicales Cfr. Boecio, Mario Severino. *Sobre el fundamento de la música*. Traducción de Jesús Luque et al. Madrid, Gredos, 2008. I. 2.

música como Arte Liberal, noción común en el ambiente neoplatónico. En el marco de las *Ars Liberalis* Agustín lograría cierta conciliación entre paganismo y cristianismo, por un lado, y saber técnico y especulativo, por otro.¹¹¹ La exposición del marco interpretativo la haría Agustín fundamentalmente en *De Ordine* y *De Musica*. En el primero, expone el plan general de las *Ars Liberalis*, mientras que en el segundo especifica este marco en asuntos técnico-musicales. La presencia de los dos tipos de saberes descritos cumple varias funciones al interior del diálogo *De Musica*: 1) separa y distribuye las partes según la temática a tratar; 2) precisa la coherencia interna y global del tratado, y 3) define una postura en la encrucijada mencionada entre paganismo y cristianismo.

En cuanto al primer asunto, la descripción técnica y el marco interpretativo definen la distribución general del diálogo. Los cinco primeros libros se ocupan de aspectos técnicos, aunque el primero incluye también algunas definiciones que bien podrían ser tomadas como filosóficas. En ellos consignó la definición de la música (libro I), expuso los principios por medio de los cuales se puede decir que una obra musical es bella (libro II) y mostró la manera en que dichos principios se aplican a las obras musicales (libros III-V). Descripciones de este tipo eran comunes en Milán,¹¹² de hecho, no se considera que Agustín haya hecho algún aporte significativo en este terreno para la crítica de su momento. En lugar de ello, estos cinco libros están llenos de lugares comunes y de tópicos resumidos en forma de manual.¹¹³ Se trata de una síntesis de las teorías estéticas de Varrón y Cicerón, y, en forma más general, las de una

¹¹¹ No sería Agustín el primero en intentar esta conciliación o síntesis de perspectivas teóricas acerca de la música. Aristides Quintiliano manifiesta explícitamente este objetivo. *Sobre la música*. Traducción de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid, Gredos, 1996. I. 3. La diferencia entre uno y otro consiste en que Agustín lo hace con el fin de dirigir la ciencia musical hacia el descubrimiento de un mundo inmaterial, mientras que Aristides Quintiliano lo hace con el fin de sistematizar la ciencia existente. Los autores posteriores a Agustín y previos al renacimiento carolingio, como Boecio, Isidoro de Sevilla y Casiodoro comparten el interés de elaborar síntesis con el fin de preservar del saber antiguo. Boecio insistiría, fundamentalmente, en el carácter técnico de la música. *Sobre el fundamento de la música*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro, R. Díaz y Mariano Madrid. Madrid, Gredos, 2009. Isidoro y Casiodoro harían una exposición general de la música y sus partes. Ver. Isidoro. *Etimologías*. Traducción de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid, B. A.C., 1982. III. 15. 1-2. Casiodoro. *Institutiones Saecularum litterarum*. Traducida por Mari Cruz Ramos Torres. Valdemorillo, Editorial La hoja del monte, 2009. par. 302-319.

¹¹² Cfr. Marrou, H. *Saint Augustin et la fin de la culture Antique*. op. cit. pp.570-579.

¹¹³ Cfr. Brown, P. *Augustine of Hippo*. op. cit. p. 133.

época.¹¹⁴ Esto, propone a Agustín como un recopilador del conocimiento de su tiempo, más que como un innovador técnico.

A diferencia de los cinco anteriores, el libro sexto es especulativo. En él busca mostrar la relación de las descripciones técnicas sobre la música con el mundo espiritual y el sentido en que unas conducen a la otra. Es ahí donde expone el lugar de origen de la belleza y detalla el carácter anagógico que tiene la música. Aunque por su temática y tipo de análisis pudiera parecer independiente, a nuestro juicio este libro completa la obra, en el sentido en que se puede afirmar que desde el punto de vista de las *Ars Liberalis* concluye el camino iniciado en los cinco anteriores.

Referente al segundo aspecto, esta distribución de saberes sirve para precisar el que a nuestro juicio es el sentido que dio Agustín a su tratado: utiliza conocimiento técnico-musical, que no es necesariamente neoplatónico ni cristiano, para a partir de él elevar el alma hacia el encuentro de Dios. Es decir, como insistiremos más adelante, su propósito no es musicológico, esto es, no es el estudio de la música por sí misma, sino el estudio de la música como peldaño para la elevación del alma, dando con ello, como decíamos, sentido pleno a lo que se entiende por Arte Liberal.

Acerca del tercer elemento, esta síntesis permite añadir algo más acerca del rol que quería jugar el tratado dentro de la encrucijada antes mencionada. A los círculos intelectuales Agustín quiere mostrarles que el conocimiento acerca de los elementos de la música es sólo el primer escalón para encontrar el origen de la belleza y que, por ende, es necesario ascender más peldaños si se quiere continuar en esta búsqueda; en otros términos, que la descripción musicológica encuentra un norte y sentido en la búsqueda filosófica. Por otro, muestra que la fe cristiana y el camino de elevación del alma no implican la exclusión de aquellos conocimientos; en lugar de esto, los usa y orienta.

La caracterización de los dos saberes y la manera en que Agustín logra una síntesis entre uno y otro es tema de este capítulo. Por el momento, para cerrar el asunto en esta introducción, indiquemos el elemento mediador entre ellos: la

¹¹⁴ Cfr. De Bruyne, Edgar. *La estética de la edad media*. Trad. De Carmen Santos y Carmen Gallardo. Madrid, Visor, 1994. p. 64.

estructura numérica ordenada. En efecto, la materia de la música es expresada en la estructura numérica subyacente y en la cual logra estabilidad ontológica y orden; es la estructura que se origina en la unidad que es belleza suprema y por medio de la cual esta se despliega la belleza última: la unidad. La teoría matemática, heredada del pitagoreísmo, sería, pues, el lenguaje o la perspectiva epistemológica en la que los sonidos y los principios ordenadores son expresados, de modo que se dé un enlace entre ellos.

En suma, en este capítulo mostraremos que la estructura numérica funda la relación que tienen los sonidos con los distintos elementos del marco interpretativo. En estos términos, en el *De Musica* se hace presente una ontología –la estructura numérica– sobre la que se apoya el camino de la música; un camino anagógico a través de esta ontología, que se transita en sentido epistemológico –en tanto hay un conocimiento de dicha constitución– y ético –en tanto implica conversión–; un proyecto antropológico –en tanto señala un ideal humano de vida contemplativa– y una teoría estética –en tanto define la belleza y señala los principios que hacen que los objetos sean bellos–. En el orden epistemológico, Agustín conduce a sus lectores al conocimiento de una nueva realidad, de un nuevo orden ontológico. En el orden ético, a quienes se dedican sólo a la práctica musical y a quienes desarrollan la teoría musical –en la musicología–, Agustín quiere hacerles ver que tales aspectos son sólo el primer peldaño para la elevación del alma. En el orden antropológico, que quien sigue este camino alcanza el estadio de “más humano entre los humanos” y, en el estético, a los filósofos que discuten acerca del origen de la belleza Agustín pretende mostrarles que este se encuentra en Dios, que allí se encontrará un placer mayor

Centrémonos ahora en el contenido y estructura de este capítulo. Siguiendo la exposición agustiniana, estará dividido en cuatro partes. En la primera expondremos las bases teóricas que sustentan la noción de música como ciencia. A su vez, dividiremos este asunto en dos ideas: la idea de Arte Liberal y la descripción específica de la música como una de estas artes. La segunda parte está dedicada a mostrar el paso de la teoría métrica a la rítmica, esto es, la emergencia de los números subyacentes a la materia de la música. El tercer apartado mostrará cómo los números y sus relaciones proporcionales se hacen

presentes en el alma y, finalmente, el cuarto apartado expone el horizonte que se abre con el descubrimiento de los números eternos.

1. Las *Ars Liberalis* y la ciencia musical

1.1. *Ars Liberalis*

El proyecto de las *Ars Liberalis* lo expuso Agustín en el diálogo *De Ordine*, escrito en Casiciaco en noviembre del 386. Tal como lo refiere él mismo, su plan consistía en redactar un texto de carácter enciclopédico en el cual fueran recogidas y descritas las siete disciplinas que componen aquel esquema de Artes –compuesto por las artes literarias (gramática, dialéctica y retórica) y las matemáticas (música, geometría, astronomía y aritmética)– y mostrar cómo a partir de ellas es posible transitar hacia el mundo inmaterial. Dicho compendio fue, en efecto, proyectado en aquel diálogo, pero sólo la música obtuvo un tratamiento sistemático bajo esta perspectiva. Otras disciplinas, como la gramática y la geometría, fueron tratadas en otras obras –*Principia Dialéctica* y *Queantitate Animae* respectivamente- sin alcanzar el grado de sistematicidad pretendido.

Aproximémonos a la noción de *Ars Liberalis*. En los diálogos filosóficos, Agustín no define con precisión la noción de arte (*ars*), aunque sí hace algunas alusiones que permiten reconstruir su sentido. Inicialmente, *ars* resulta equiparable a la razón: En el diálogo *De immortalitate animae* así lo muestran: “¿Quién osará decir que la proporción de los números es mudable? ¿O que el arte no se funda en esa razón? [...] ¿O, finalmente, que una cosa es el arte y otra la razón?”¹¹⁵ Por otra parte, el arte resulta ser una suerte de despliegue de la razón inmutable –también denominada razón objetiva o lo verdadero–.¹¹⁶ Al desplegarse, la razón origina un ‘conjunto de razones’: “A veces decimos que el arte es un conjunto de muchas razones, pero entendemos que todas ellas

¹¹⁵ *De imm. an.* IV. 5.

¹¹⁶ Cfr. *De imm. an.* VI.10.

pueden reducirse a una sola”.¹¹⁷ El conjunto de razones daría origen al conocimiento organizado. Dicho despliegue puede alcanzar incluso el nivel práctico, en el modo preciso en que la razón se convierte en orientadora de la práctica y modo en el cual se construyen obras. En este nivel, el arte podría entenderse como preceptos, pasos, secuencias o método; en suma, como *techné*. Usando el ejemplo de Agustín, tanto el conocimiento del cocinero que guisa un manjar como el del matemático o, incluso, el de aquel que sabe vivir (el arte de vivir), resultan ser artes,¹¹⁸ en tanto implican una organización racional, preceptos y condiciones por medio de los cuales orientan su modo de actuar. El arte es, en este sentido, la razón en su capacidad organizativa. Por ello, resulta ser sinónimo de orden, ley, número, proporción y armonía.¹¹⁹

Así, pues, por arte no comprende Agustín una solamente obra o práctica de arte, como podría en algún sentido entenderse hoy: en lugar de ello, el arte consiste en un conjunto de razones que el artista tiene dentro de sí, fundado en la unidad de la razón, no dentro de sí,¹²⁰ por medio de las cuales es capaz de guiar la práctica y construir objetos.¹²¹

Este sentido de arte aplica a la noción particular que perseguimos. Para encontrar el sentido de la voz *liberal*, es necesaria una distinción más dentro de ese conjunto de razones, distinción que se eleva a partir del examen de la función del arte. Algunos conocimientos están orientados hacia el mantenimiento de la vida, mientras que otros buscan liberar al hombre, en el sentido –neoplatónico– de conducirlo hacia lo inteligible, de volver al origen. Dicho giro lo denomina Agustín *conversión* (*conversio*), en oposición a la *aversión* (*aversio*). Esto es, las *Ars Liberales* conducen a la conversión.¹²²

¹¹⁷ *De imm. an.* IV. 5.

¹¹⁸ Cfr. *De ord.* II.XI.32. Al existir cierta correspondencia en el significado entre ‘arte’ (ars) y ‘precepto’ (praeceptum), se habla de ‘arte de vivir’, en el sentido de vivir bajo ciertos preceptos Cfr. *De ord.* II.X.28.

¹¹⁹ Un desarrollo extenso sobre estos tres sentidos de la noción de *ars* en Agustín y el diálogo que este concepto podría entablar con la estética contemporánea en el trabajo de Ferreira, Ana Rita de Almeida Araujo Francisco. *Do escondido: santo Agostinho e os limites da estética*. Trabajo desarrollado para optar al título de doctor en filosofía en la Universidad de Lisboa. Sustentado en 2012. pp. 235ss.

¹²⁰ Cfr. *De imm. an.* IV.6.

¹²¹ Ellsmere y La Croix afirman que el *De Musica* es el primer testimonio histórico de la primera separación entre belleza y obra de arte, toda vez que se renuncia a la imitación como norma de la belleza. Cfr. Ellsmere, P. K. y La Croix, Richard R. “Augustine on art as imitation”. op. cit. p. 10.

¹²² Cfr. *De imm. an.* XII. 19.

Tal como lo comprende Agustín, dicha liberación podría darse por dos vías (las palabras y los números), las cuales, organizados en razones y secuencias fundan las siete disciplinas liberales (tres literarias y cuatro numéricas). Dentro de cada una de ellas, a su vez, el camino se organiza en una serie de preguntas distribuidas dialécticamente que, en la medida en que son planteadas y se intentan responder, ayudan al descubrimiento de las realidades eternas, en cuyo caso se afirma que el alma alcanza elevación. Agustín diferencia entre descubrir y producir o engendrar.¹²³ Las realidades eternas no las producimos, las descubrimos. Bajo este marco, las *Ars Liberalis* son ciencias del descubrimiento. En virtud de esta orientación hacia el descubrimiento de lo inteligible y del carácter que tienen de transformación del hombre, la noción de *arte* puede ser sinónima de ciencia o de disciplina.

En cuanto alguien descubre dentro de sí la razón o, en otros términos, en cuanto alguien tiene el arte, está en condiciones de construir obras y generar prácticas ‘artísticas’,¹²⁴ esto es, obras y prácticas que ayuden a otros a su elevación, bien sea obras teóricas (como puede ser la descripción misma por ejemplo de las *Ars Liberalis*) o prácticas (como pueden ser obras de música práctica). Pero, sobre todo, si en algún sentido pueda entenderse el arte como construcción de prácticas y objetos o como producción en la relación liberadora –sentido que sin definirlo, Agustín usa en sus diálogos–, este debe ser el de liberar al hombre. La vida bienaventurada, una vida orientada por la razón, por la verdad, ha de ser la ‘obra’ de arte prioritaria.

Antes de mostrar la manera en que la razón se despliega en el caso particular de la música y la forma en que el alma se eleva a través de ella, definamos con un poco más de precisión el lugar en el que las Artes se sitúan en el camino de elevación. En cuanto conocimiento liberador tienen una función propedéutica, esto es, son concebidas como una *exercitatio animae*. Podemos describir este aspecto a partir de dos características. La primera de ellas se refiere a que las disciplinas allí incluidas son, propiamente, un ejercicio de la razón –al cual Agustín llama aquí *movimiento*– conducente a constituir conocimiento teórico:

¹²³ Cfr. *De imm an.* IV.6.

¹²⁴ Señala Umberto Eco que las definiciones medievales solían incorporar estos dos elementos: conocimiento y producción. Cfr. Eco, Umberto, *Arte y Belleza en la estética medieval*. Barcelona, Lumen, 1997. p. 133.

son ciencias. Esto llama la atención precisamente porque solemos relacionar la música a una práctica, mientras que aquí se concibe como un saber teórico, dentro de la comprensión que iniciara Platón.

El movimiento propio de la razón consiste en separar y enlazar, en el análisis y la síntesis. Y sólo es posible analizar y separar aquello que “parece uno y no lo es o no es tan uno como parece”.¹²⁵ Aquello que se presenta en unidad, pero cuya unidad no descansan en ello. Esto es, las ciencias que componen este núcleo analizan las realidades materiales en la perspectiva de descubrir en ellas lo que tienen de inmaterial; analizan las realidades cambiantes para revelar en ellas lo que permanece, lo estable. En sentido estricto, su objeto es el descubrimiento de lo permanente y su campo de observación es aquella realidad en la cual se hace presente lo estable y lo inestable: el mundo cambiante. Por ello, estas Artes son el punto intermedio¹²⁶ de un camino que inicia en la percepción de lo corpóreo y que desemboca en el estudio mismo de las realidades espirituales, esto es, en la filosofía.

Detengámonos brevemente en el sentido que adquiere aquí la filosofía, en la manera como es comprendida en estos diálogos, para precisar el lugar de dichas Artes. La filosofía adquiere un doble sentido, aunque equivalente entre sí. En consonancia con los *Soliloquium*, toma el sentido general del estudio del alma y de Dios, eso es, el propio conocimiento y el conocimiento de su origen,¹²⁷ siendo caracterizados estos como naturalezas de distinto orden ontológico frente al mundo cambiante. Esto mismo, en un intento de expresarlo en términos cristianos, toma el carácter de *verdadera filosofía*, la cual es caracterizada en *De Ordine* como la comprensión del “principio sin principio de todas las cosas, y la grandeza de la sabiduría que en Él resplandece, y los bienes que sin detrimento suyo se han derivado para nuestra salvación de allí”.

¹²⁸ De esta comprensión se desprende que la filosofía “nos instruye en nuestros sagrados misterios, cuya fe sincera e inquebrantable salva a las naciones, dándonos a conocer a un Dios único, omnipotente y tres veces poderoso,

¹²⁵ *De ord.* II. XVIII. 48.

¹²⁶ Cfr. Morán, José. *El hombre frente a Dios: el proceso humano de la ascensión a Dios según San Agustín*. Valladolid, editorial Estudio Agustiniiano, 1963. p. 88.

¹²⁷ Cfr. *De ord.* XVIII. 47. Este programa filosófico podría explicar el hecho de que Agustín estudie el libro del bíblico del Génesis como resultado de su examen personal en las *Confess.*

¹²⁸ *De ord.* II. V. 16.

Padre, Hijo y Espíritu Santo”.¹²⁹ En la filosofía se estudia esta unidad/Dios, ya no en el mundo cambiante, sino directamente. Después de haber sido concebida por medio de la razón, la facultad por medio de la cual aquella es percibida deja de ser aquella que enlaza y sintetiza y pasa a ser la mera contemplación soportada en el vínculo amoroso, actividad que finalmente quedará reservada para la vida futura.¹³⁰

En distintas ocasiones, durante el *De Ordine* Agustín insiste en que no conviene enfrentarse a estas cuestiones de la filosofía sin antes haber estudiado las *Ars Liberalis*. Esto es así en razón a que una mente que no ha entrado en las Artes está acostumbrada a concebir sólo objetos temporales y, de no recibir la preparación debida, corre el riesgo de pensar que los objetos de la filosofía comparten esa misma naturaleza. Estas Artes preparan, entonces, para que el entendimiento sea capaz de concebir otra naturaleza ontológica. A propósito del estudio del alma dice: “si alguien, temerariamente y sin ordenar bien sus conocimientos de las artes se atreve a entrar en este campo, es más bien curioso que estudioso, más crédulo que docto, más temerario que precavido”.¹³¹ Y, refiriéndose a los ‘arduos problemas relativos a Dios’, señala: “al conocimiento de todos estos problemas nadie debe aspirar sin el doble conocimiento de la dialéctica y de la potencia de los números.”¹³² En suma, quien quiera entender estas realidades sin la debida preparación, “caerá en toda clase de errores”.¹³³ Las Artes son la puerta de entrada a la verdad de las realidades espirituales.

La segunda característica de esta función propedéutica consiste en que las *Ars Liberalis*, en tanto movimiento del alma, implican un carácter ético, “de modo que tanto mejor saben vivir y con tanta mayor elevación cuanto más perfectamente la contempla [se refiere a la ley por medio de la cual Dios ordena el mundo] con su inteligencia y la guarda con su vida”.¹³⁴ En la concepción de Agustín no es compatible la contemplación racional de

¹²⁹ *De ord.* II. V. 16.

¹³⁰ Cfr. *De ord.* II. XVIII. 48 Esta idea es reflejo de su adopción de ideas de Plotino. Cfr. *Eneada*. V 3, 4, 10; VI, 9, 10, 7. Traducción de Jesús Igal. Madrid, Gredos, 1998.

¹³¹ *De ord.* II.V.17.

¹³² *De ord.* II. XVIII.47; también II.V.15.

¹³³ *De ord.* XVI.44.

¹³⁴ *De ord.* II. VIII. 25.

realidades inmateriales junto a prácticas de deseo del mundo material, pues entiende que una vez se contempla el bien, no es posible vivir bajo reglas que no provengan de él. En la vía inversa, las prácticas que reniegan del mundo material son también preparación para el descubrimiento de lo inmaterial, en el sentido en que disponen el alma para ello. Estos dos elementos, el epistemológico y el ético, pues, otorgan a las *Ars Liberalis* un valor propedéutico.

Antes de continuar, hagamos un inciso retrospectivo sobre esta función propedéutica. Teniendo como objetivo el conocimiento de la ley o el orden con el cual Dios regla lo existente, en *De Ordine* Agustín señala que esta se alcanza preferiblemente por vía de la razón, antes que por la autoridad: “Dos caminos hay que nos llevan al conocimiento: la autoridad y la razón. La autoridad precede en el orden del tiempo, pero en realidad es preferible la razón”.¹³⁵ Tal es su preferencia por este último camino que, aunque reconoce que dada su dificultad sólo pocas personas obtienen resultados de él, a renglón seguido afirma que quienes no lo siguen, dice, “no sé cómo llamarlos bienaventurados en esta vida”.¹³⁶

Dentro de la estructura interna del *De Ordine* y del *De Musica* –aunque también en otros diálogos– la opción por la razón cobra un sentido específico: en la construcción de la ciencia, no se debe aceptar ningún paso que no esté justificado por vía racional. Agustín cuida, entonces, seguir al pie de la letra este principio, rechazando o criticando por momentos no sólo los peldaños propuestos por vía de la autoridad, sino también los nombres de los elementos que va encontrando en el camino. Y aunque puedan detectarse saltos argumentativos en sus escritos,¹³⁷ el hecho es que Agustín presenta sus

¹³⁵ *De ord.* II.IX.26. Existe un paralelo entre este párrafo y II.V.16. En este último describe las realidades que descubre el camino racional y el valor propedéutico de las *Ars Liberalis* en cuanto ciencias; en aquel repara en que por él se alcanza el arte de vivir, es decir, se detiene en su carácter ético.

¹³⁶ *De ord.* II.IX.26.

¹³⁷ Algunos autores han analizado con detenimiento los argumentos que presenta Agustín en estas obras. Ellesmere, P. K y La Croix, Richard han reconstruido la estructura silogística por medio de la cual Agustín defiende la idea de la belleza formal en el *De Musica*. En ello muestran uno a uno los pasos que da el africano, señalando sus vacíos y fortalezas. Esto está presente en el artículo: “Augustine on art as imitation”. op. cit. pp. 2-10. Otro estudioso que ha seguido el mismo método de análisis es Gareth B. Matthews. En su libro *Agustín* (Barcelona, Herder, 2006) analiza distintos argumentos cruciales de la obra del africano. En relación a los textos que trabajamos en este capítulo, se detiene en el análisis de los

meditaciones de esta manera. En suma, quiere mostrar que la meta que ha alcanzado sigue enlaces justificados únicamente por la razón.

Pero la opción por la racionalidad se inscribe también dentro de un marco más amplio, relacionado con la síntesis que intenta realizar entre paganismo y cristianismo. En efecto, se encuentra en dicha opción una alta valoración de la razón de cara al encuentro con lo eterno, aun cuando comprenda que ella no es suficiente para alcanzar la vida bienaventurada. Volvamos a la referencia del *De Ordine*: de cara al conocimiento de la ley de Dios, la cual impone tanto un conocimiento como una norma de vida, la autoridad antecede al conocimiento racional: aquella enseñaría los preceptos del arte de vivir, mientras que esta, posteriormente, mostraría la razonabilidad de lo que la autoridad enseñó.¹³⁸ Aquí la razón es el juez que permite distinguir entre los falsos y el verdadero mundo espiritual. Por eso, en algún sentido los preceptos de la autoridad son sólo provisionales: aunque se cumplan los preceptos que ordena la autoridad, Agustín tiene en mente que quien señala definitivamente el camino a seguir es la razón.

Lo anterior implica que en consideración de estos textos iniciales la razón funge como un elemento necesario para acceder al mundo espiritual; aun así, ello no implica que ella sea suficiente. La idea misma de Arte Liberal lleva implícita la pretensión de que siguiendo un camino específico, cualquiera que lo siga podría llegar a la meta establecida, pues en principio no exige a quien lo transita más que el uso de la razón y el curso ordenado de ciertos pasos. Pero una vez en la meta, esto es, una vez descubierto ese nuevo mundo, haría falta un último paso, no racional, para lograr la adhesión definitiva: el amor a lo inmaterial. Se suele decir que, en este sentido, la razón cumple con el propósito de señalar el camino, de indicar la meta, tal como lo habrían logrado los platónicos al mostrar la eternidad del dios inmaterial, pero que alcanzarlo y permanecer en él sólo es posible por vía de la unión amorosa. Aunque ya en estos escritos Agustín nota los límites que tiene el camino de la razón en la consecución de su meta –quizás los límites que ya Plotino anunciaba–, sólo

argumentos anti escépticos (pp. 41-52) presentes en *Contra Academicos*, libro III y en los argumentos acerca de las funciones del lenguaje (pp. 53-70) expuestas en *De Magistro*.

¹³⁸ Cfr. *De ord.* II.IX.26. Por otro lado, se refiere Agustín a la autoridad divina, no a la humana.

posteriormente reparará con detenimiento en este asunto, en especial después de las discusiones antipelagianas. En efecto, en escritos posteriores relativizará las capacidades humanas y otorgará más peso, o mejor, un peso definitivo, a la gracia divina en la consecución de la meta, en la adhesión del corazón. También sólo posteriormente, el valor que da a la razón cederá el puesto a la figura de Cristo como camino.¹³⁹

No es este el lugar indicado para referir las consecuencias que dicho giros causaron en el esquema general de pensamiento de Agustín o en el de otros autores contemporáneos y venideros, en particular en lo que tiene que ver con la salvación, la predestinación y la libertad.¹⁴⁰ Dentro de lo que a nosotros respecta, nos interesa señalar que dentro de tales giros cobran sentido los comentarios que hizo sobre las *Ars Liberalis* en su libro de las *Retractationes*, escrito entre los años 426 y 427, apenas unos años antes de su muerte. Refiriéndose a los diálogos filosóficos señala: “En estos libros me desagrade [...] el que he dado mucha importancia a las *Ars Liberalis*, que ignoran muchas personas santas, y algunas que las conocen no son santas”.¹⁴¹

En este marco de comprensión, lo que su revisión explicita no es un rechazo a las ciencias o a la razón por sí mismas, sino a que el descubrimiento de lo eterno llegue exclusiva y suficientemente por esa vía. En este sentido, el desagrado frente a las *Ars Liberalis* no se debe a que ellas estén erradas por sí mismas o a que ellas conduzcan al error; se opone a su valor independiente, esto es, el valor que puedan tener si estas son tomadas por fuera del marco epistemológico y ético cristiano que concibe que en Cristo se revela la verdad y que él es el camino para alcanzarla y que fundamentan la vida bienaventurada. Así, lo que Agustín propone no es desechar tales saberes –de hecho, en *De Doctrina Christiana* reconoce el valor que tienen para la formación del cristiano– sino servirse de ellos en una revaloración: ahora deben servir a la

¹³⁹ Esto lo hace explícito ya en su revisión del *De mus.* Cfr. *Retr.* I. XI. 1.

¹⁴⁰ Uno de las consecuencias más relevantes de este giro se encuentra en la postura frente a la salvación. El peso exclusivo de la gracia, unido a la pre-ciencia divina, conduce a que solo se salven aquellos que han sido predestinados para ello, obviando totalmente los esfuerzos que cada quien pueda realizar en orden a conseguirlo. Para un examen de estas ideas véase: “St. Augustine and Christian Platonism” de A. H. Armstrong, pp. 3-37; “Augustine on foreknowledge and free will”, de William L. Rowe, pp. 209-217, y “Augustine on free will and predestination”, de John M. Rist, pp. 218-252. Los tres artículos presentes en la colección *Augustine: a collection of critical essays*, op. cit.

¹⁴¹ *Retr.* I. 3.1.

formación cristiana: deben ser un apoyo en el estudio de la biblia, de la doctrina y la historia del cristianismo.¹⁴²

Como lo hemos anunciado, aunque en *De Ordine* ya la autoridad, como la vía que da a conocer a Cristo, tendría valor, su valoración se hará definitiva sólo posteriormente. Lo que encontramos en los diálogos filosóficos es aún la valoración de las capacidades humanas y dentro de ello, el camino que emprende la razón para encontrar lo inmaterial. Bajo estas premisas continuemos nuestro estudio.

Para dar inicio al camino racional, Agustín distingue entre *racional* y *razonable*: *racional* es lo que usa o es capaz de usar la razón y *razonable* es aquello que está hecho conforme a la razón.¹⁴³ Esta distinción sirve para trazar una distinción entre el alma y los objetos del mundo, dentro de lo cual se incluyen las obras que ella hace. De paso, muestra la ruta del camino racional: de las obras hacia el alma o, en otros términos: de lo razonable a lo racional y de allí a la razón. El camino inicia allí, precisamente, porque las obras son el primer dato con que se encuentra quien emprende el camino; las obras, en este caso, son sonidos que se ofrecen a los sentidos.

Agustín describe los ‘géneros de cosas’ en los cuales se muestra la obra de la razón: 1) las acciones que persiguen un fin; 2) las palabras, y 3) el deleite.¹⁴⁴ Del primero se deducen las artes que conducen a un fin; en tanto ese fin sea el mantener la vida, se incluirían ahí las Artes Útiles. Hace referencia meramente a la ordenanza de medios en orden a conseguir fines. No se trata ya solamente de objetos perceptibles, como el sonido o la imagen (en su calidad de medios, no de objetos estéticos), sino cualquier tipo de ordenanza. Este primer elemento de la tipología da origen también a las costumbres, toda vez que sugiere que las acciones deben elegirse en orden a conseguir un fin.

En algún sentido, el segundo género comparte esta noción de medio-fin, en los siguientes aspectos: las palabras se usan para significar, para comunicar (ante la imposibilidad de la comunicación directa de espíritu a espíritu) y para unir a

¹⁴² Cfr. *De Doctr. Chr.*, II. XVIII. 28.

¹⁴³ Cfr. *De ord.* II. XI. 33.

¹⁴⁴ Cfr. *De ord.* II.XII.35.

las comunidades.¹⁴⁵ En virtud de este carácter, las palabras pueden ser vistas como un elemento necesario para el mantenimiento de la vida, en cuyo caso el desarrollo de las palabras debería estar ubicado dentro de las Artes Útiles. No obstante, el hecho de que las palabras puedan significar realidades espirituales, que no pertenecen al ámbito de realidades destinadas al mantenimiento de la vida, hace que puedan estar conectadas directamente con la verdad. De allí que constituyan otro elemento de la tipología.

El tercer género de cosas escapa a esta relación medio-fin, toda vez que su única pretensión es el deleite estético. Existe siempre la cuestión de si el placer estético es un fin en sí mismo o si se erige en orden a otro fin; este asunto lo trataremos más adelante. No obstante, desde ahora se puede señalar que Agustín lo entiende como un fin en sí mismo toda vez que este placer es un encuentro directo de los sentidos con la razón, aun cuando deba ser profundizado y seguido con más elementos.

Del segundo y tercer género surgen las *Ars Liberalis*, toda vez que están ligadas directamente a la razón. La organización de las palabras da origen a un primer grupo de Artes: Gramática, Dialéctica y Retórica, cuyos fines son el estudio de las condiciones por medio de las cuales se comunica, halla y persuade la verdad, respectivamente. El deleite abre otro campo de estudio: el de los números, al ser estos la condición ontológica de la belleza. Aquí se encuentran la música, geometría, astronomía y matemática, o estudio de los números presentes en el movimiento, en las formas, en los objetos que se mueven y en sí mismos, respectivamente.¹⁴⁶

La distinción entre el segundo y el tercer género implica otra distinción relevante en cuanto a la música se refiere. Las palabras están compuestas de sonido y significación.¹⁴⁷ El sonido que es reglado racionalmente se convierte en un sonido bello, en música; sobre él aplica, en mayor o menor medida, la valoración de belleza. La significación, por su parte, escapa a este juicio. Ella no afecta el sentido, sino al alma; no place, en mayor o menor medida, el oído, sino a la mente. Se valora según verdad.

¹⁴⁵ Cfr. *De ord.* II.XII.35.

¹⁴⁶ La descripción detallada del sentido de las Artes está expuesto en *De ord.* IIXII.35 - XV.43.

¹⁴⁷ Cfr. *De ord.* II. XIV. 39.

Se abren desde ahora dos caminos: el sonido y el significado. Ambos caminos son expresiones de la razón y ambos están relacionados con la música.¹⁴⁸ En los diálogos filosóficos, el análisis del sonido de las palabras corresponderá a la música, mientras que el de las palabras en cuanto significan se hará por medio de la gramática y tendrá desarrollos en las demás artes de la palabra que le suceden. Aunque gramática y música comparten el estudio de las palabras, difieren en su objeto de consideración.¹⁴⁹ Aun así, en escritos posteriores Agustín afirmará en otros escritos de la música práctica que es también significativa. Sobre ello volveremos en los capítulos siguientes.

Delimitado el “género de cosas” que atañe a la música, es necesario reparar en su percepción. En toda percepción hay vestigios (*vestigum*) de la razón, esto es, el sentido capta la razón. ¿Cómo es esto posible? Agustín diferencia los sentidos que captan directamente lo razonable (vista y oído), de aquellos que lo captan indirectamente (tacto, gusto y olfato). La explicación que da Agustín a esta clasificación es que los dos primeros sentidos implican placer estético, esto es, un tipo de placer que se provoca en virtud de la presencia directa de principios bellos: *congruencia* en el caso de la vista, *suavidad* en el caso del oído.¹⁵⁰ El placer que generan los demás sentidos, por el contrario, no conduce directamente a la belleza, sino meramente a la satisfacción. Aun así, hay en tal percepción un vestigio de la razón, toda vez que se dice que los objetos que generan satisfacción fueron hechos de tal y cual manera en orden a conseguir dicho fin, esto es, han sido hechos conforme a la razón. Tal o cual sabor o tal o cual olor de una pócima es necesario de acuerdo a los ingredientes con los que fue hecho. En estos casos, el apelativo de razonable aplica a las acciones que realiza o a la distribución que sigue quien hace la pócima, no al objeto fruto de tal acción. Con todo, el sonido es *vestigium*, en tanto es razonable y en que muestra la razón a la percepción, la cual se experimenta a allí a modo de placer estético.

¹⁴⁸ Como señalábamos en la introducción, estos fundan la *vía del significante* y la *vía del significado*.

¹⁴⁹ Amerio también se ocupa de la distinción entre música y gramática en cuanto al análisis de las palabras: “la creazione del ritmo spetta alla musica, la sua realizzazione alla grammatica”. *Il De Musica di santo Agostino*. op. cit. p. 42. Cfr. *De ord.* II. XII. 35.

¹⁵⁰ Cfr. *De ord.* II. XI. 33.

En este punto concluye el marco general de las Artes Liberales. Aquí se inicia el análisis particular de la música.

1.2. La ciencia musical

Detengámonos en el caso de la música. Decíamos que la música se centraría en el estudio del sonido. Pero hay que advertir algunos elementos. Si bien es cierto que si la distinción entre sonido y significado sirve para esclarecer el punto de partida de la ciencia musical, conviene también recordar que el sonido es sólo un elemento dentro del estudio de las palabras y que es fruto de una distinción analítica, de una abstracción. Esto es, las cosas examinadas, aquellas que se presentan a la percepción, están compuestas de dos elementos y sólo uno de ellos es analizado por la música. De allí que se vislumbre desde ahora una posible relación con el estudio de la significación de las palabras.

Por otra parte, esto no quiere decir que el conocimiento musical no pueda erigirse a partir de otras expresiones sonoras a parte de las palabras. De hecho, otros tratados sobre música de la época tomaban como punto de referencia el sonido de las flautas o de las cuerdas, para analizar aspectos relativos a la altura de los sonidos, asuntos que no trató Agustín aun cuando tenía proyectado hacerlo. Aun así, es necesario resaltar que el enlace entre gramática y música otorga a Agustín herramientas conceptuales¹⁵¹ para estudiar el tiempo musical, herramientas que quizá no habría encontrado en otros dominios ni con otros referentes práctico-musicales, dado el estado de evolución de dichas teorías. En efecto, el estudio de la rítmica musical se amparaba, casi sin otra posibilidad teórica, en el estudio de la métrica desarrollada por los gramáticos; este ámbito era casi la única posibilidad de encontrar razón en el tiempo musical, el cual era el camino que buscaba Agustín. Así lo reconoce Agustín en su carta a Memorio: “El valor de los

¹⁵¹ Agustín da cuenta de esta realidad en *De ord.* II. XIV. 39: “y [la razón] volviendo a la gramática y examinando los pies y los acentos, reconoció que allí estaba el germen de lo que buscaba ahora [la medida del ritmo]”.

números en todos los movimientos de los seres es más fácil de estudiar en la palabra humana”.¹⁵²

Es así que, apoyado en la gramática, Agustín destaca un campo de estudio dentro de la música: la rítmica. Tomando como punto de partida la métrica o el estudio de la duración de las sílabas, erige la rítmica o el estudio racional de la medida de los sonidos. Con base en este propósito, se adscribe a la definición que daría Varrón de la música: música es la ciencia del modular bien (*Musica est scientia bene modulandi*).¹⁵³

Con el fin de precisar el ámbito en el cual va a indagar, Agustín analiza uno a uno los componentes de la definición: qué significa *modulandi*, qué *bene* y qué *scientia*. Sigamos su exposición.¹⁵⁴ Por *modulandi* entiende la posibilidad de ordenar el movimiento –de allí que modular resulte muchas veces ser sinónimo de número–. El orden o la disposición en el movimiento puede darse de dos maneras: una que apunta a la consecución de un fin distinto a sí mismo y aquel en el cual el fin es él mismo. El caso de la música es el segundo, se trata de ordenar un movimiento de modo que se convierta en fin en sí mismo: que en él se haga presente la belleza. Esto quiere decir, que analiza la ordenación que hace de la música un objeto bello, no el que haría de ella un objeto útil.

La organización que mienta la voz *modulandi* es interna a la obra musical, esto es, regula los movimientos internos a la composición. La partícula *bene* se añade al notarse la necesidad de una cierta modulación externa, esto es, atendiendo a la *conveniencia* de hacer sonar una composición dentro de un contexto específico. Esto apela directamente al carácter ético de la música, quizás acorde a la teoría clásica del *ethos*, al menos en sus efectos prácticos. Es decir, el carácter ético que aquí se abordaría se atendería no a que el estudio de la música lleve al conocimiento de la estructura ontológica subyacente a la música y, por ende, a la conversión, sino a que la práctica musical produce afectos o emociones en quienes la escuchan y a que estos efectos sobre

¹⁵² *Ep.* 101. 3.

¹⁵³ Cfr. *De mus.* I.II.2.

¹⁵⁴ La primera parte del libro primero del *De Musica* Agustín la dedica al análisis de la definición. Cfr. *De mus.* I. II. 3. – VI. 12.

quienes escuchan deben ser ordenados de acuerdo a un contexto de ejecución. Este sería un asunto estudiado por la ciencia musical.

Finalmente, el carácter de *scientia* se refiere a que ella es un conocimiento de tipo teórico, no un conocimiento práctico, que persigue descubrir los principios de la modulación, interna y externa. Los tres elementos, pues, de la definición, terminan por mostrar una síntesis entre los órdenes estético, ético y epistemológico en torno a la música.

Hagamos dos precisiones sobre el desarrollo general de *De Musica* en relación a la definición. El diálogo de Agustín centra su atención en explicitar en qué consiste la modulación interna: sus principios, mecanismos y cómo estos aplican a los sonidos. Esto lo realiza desde la segunda parte del libro I hasta el libro V. El libro VI da un salto y se interesa por el alma y el mundo, desplegando especialmente elementos antropológicos, éticos y ontológicos. Ahora bien, aunque los principios que guiarían la *conveniencia* o la modulación externa serían también un asunto que atañe a la ciencia musical, Agustín no repara en este asunto. En este sentido, puede decirse que la serie de comentarios sobre la actitud frente a la música esparcida en obras posteriores, pero especialmente en *Confessionum*, podrían acercarse a este asunto, aun cuando fueran hechas bajo otros presupuestos teóricos. En todo caso, no fue abordado en los diálogos que aquí estudiamos.

Por otro lado, vale notar que la noción de movimiento poco a poco se decanta en hacerse sinónimo de ritmo, esto es, de ordenación temporal. No obstante, anterior a esta postura cabría la posibilidad de que el movimiento mentara también ordenación interválica, esto es, que se ocupe también del aspecto melódico. Ya hemos mencionado que este asunto hacía parte también del proyecto agustiniano; lo que desde la definición de la música podemos señalar a este respecto es que esta ciencia abordaría también tal acercamiento. La opción por el ritmo es posterior a su definición. Con ello, tenemos que de la gramática se obtiene la modulación del tiempo; se requeriría otra fuente para tratar la modulación del *melos*.

Desplacémonos ahora a indagar el carácter que obtiene la música bajo esta definición. La definición de música como ciencia refleja la opción por la teoría sobre la práctica; la opción por la música *docta* –teórica o especulativa– sobre la música *práctica* o de *uso*.¹⁵⁵ Aunque resulte esto contraintuitivo para el oído contemporáneo, se debe entender que por la voz *musica*, en sentido técnico, Agustín comprende un conocimiento científico. Sólo en determinados contextos, este concepto será entendido en un sentido general del conjunto de expresiones sonoras tendientes a la belleza. Detengámonos en esta opción.

Entre los círculos intelectuales, la música práctica gozaba de mala reputación, pues se relacionaba específicamente con el deleite sensual.¹⁵⁶ Así mismo, quienes se dedicaban a ella eran considerados de menor valor que quienes ejercían artes racionales. Agustín mismo da cuenta de ello en el diálogo por medio a su crítica a los cantores, flautistas, histriones¹⁵⁷ y demás músicos prácticos, a quienes termina comparando con animales, en virtud de que ni unos ni otros poseen ciencia, sólo producen sonidos bellos.¹⁵⁸ Pero, aunque la opción por la ciencia pueda verse como el intento –de corte sociológico– de Agustín de afianzarse en un círculo intelectual, de mostrarse como un autor que sigue la razón hasta sus últimas consecuencias o, incluso, de sumarse a una crítica ya común entre tales círculos, la idea misma de la música como ciencia abre algunas cuestiones de carácter filosófico que trascienden aquella valoración social y que apuntan a justificarla; cuestiones que Agustín también aborda en mayor o menor grado.

Se ha dicho ya que la estética agustiniana es de corte formal. En el primer libro del *De Musica* Agustín y su interlocutor discuten si los principios de la belleza pueden ser alcanzados por vías no racionales –en una concreción de este asunto, habría que preguntar, incluso, si pueden ser alcanzados por vías que no sean matemáticas–, en el sentido de que no sea necesario el uso de la razón que enlaza y discierne.¹⁵⁹ La respuesta de Agustín es negativa, esto es, los principios sólo se conocen por vía racional. En el diálogo, Agustín

¹⁵⁵ Cfr. Stefani, Gino. *L'etica musicale di S. Agostino*. op. cit. p. 5.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ La música incluía el movimiento del cuerpo –la danza–, de ahí que los histriones hagan parte del grupo que Agustín analiza.

¹⁵⁸ Cfr. *De mus.* I. IV. 5.

¹⁵⁹ Cfr. *Ibid.* I. IV. 6-7.

contrapone la razón a la imitación y define qué se obtiene de cada uno de estos mecanismos. La imitación posibilita la práctica musical, pero para que esta se dé no es necesario conocer los principios de la belleza. Implica ejercicio del cuerpo y memoria, pero no implica conocimiento racional; se encuentra en el cuerpo, no en el espíritu. Los principios, pues, provienen de otra fuente, del otro componente que constituye la humanidad según su definición: la razón.¹⁶⁰

Esto justifica la crítica a quienes se dedican a la música práctica. En efecto, ellos producen sonidos bellos, pero no necesariamente conocen sus principios. Con esta afirmación, la crítica social deviene crítica epistemológica: aquella que se funda en el valor del conocimiento racional sobre el práctico. Una cosa es hacer algo y otra es saber lo que se hace: eso distinguiría a los animales de los hombres.

Pero el análisis de Agustín da un paso más hasta situar su valoración en el terreno ético. En efecto, aquellos, al no conocer los principios, no conocen lo que ontológicamente tiene más valor. No pueden juzgar entre lo que es bueno y lo que es menos bueno, no tienen elementos de comparación, por ello, se pierden en el amor a lo corpóreo. Al no conocer lo espiritual, no encuentran nada mejor que el amor a lo cambiante: a la materia, es decir, a los sonidos, y, especialmente, a sí mismos, por medio del reconocimiento social que se da en los aplausos y en dinero. Este amor a lo cambiante es su único objetivo, es el único fin que persiguen con la música. Los principios que rigen su modulación, en opinión de Agustín, no se originan en la razón, no son arte, sino que provienen de la búsqueda de tales objetos: allí encuentran su norte y regla de ordenamiento. La crítica de Agustín concluye, pues, en este punto: su rechazo a los músicos prácticos consiste en que ellos no son capaces de juicio ético que sopesa su experiencia práctica con una experiencia espiritual.

Agustín da por sentado que los músicos prácticos persiguen sólo este fin: el reconocimiento público y que este objetivo refleja que ellos no conocen el fin máximo de la música: el encuentro con los principios espirituales. Si los

¹⁶⁰ En estos diálogos Agustín define al hombre como animal racional mortal.

conocieran, señala, no se dedicarían a la música práctica más que en pequeñas ocasiones para alcanzar tranquilidad en medio del negocio diario.¹⁶¹

El discípulo que dialoga con Agustín pone objeciones a estas conclusiones. Aunque está de acuerdo en sus postulados, se opone a la crítica a los músicos prácticos. Su argumento es que la búsqueda del reconocimiento externo, por aplauso o por dinero, no es incompatible con el conocimiento de la ciencia. Más aun, dice, si el músico práctico tiene reconocimiento y dinero mejor podrá dedicarse al cultivo de la ciencia. La observación del discípulo obliga a Agustín a hacer una concesión inesperada: en el orden de la necesidad, mantiene la idea según la cual el conocimiento de lo mejor conduce a despreciar lo que no es lo mejor y que ello conlleva necesariamente el cambio de prácticas: si se conocen los principios, no se busca la alabanza. Pero hace una concesión en el orden contingente: no conozco, señala, histrión alguno en el que se dé el caso que menciona.

La respuesta desconcierta por dos razones: por un lado, porque en algún sentido contradice el postulado teórico. En efecto, si es necesario el enlace entre conocimiento y ética, entre ciencia y práctica, entonces el descubrimiento de los principios conduce necesariamente a un cambio de prácticas, reflejado en este caso en que las obras musicales deben ser construidas en acuerdo al principio de la belleza y no en acuerdo a la búsqueda de alabanza. Por otro lado, porque Agustín mismo sabe que la intención con la que alguien hace algo no es visible sino por los signos externos. En tanto la alabanza y el afán de riqueza son signos de no conocer los principios espirituales, no es posible que se diera el caso que pone el discípulo. Por eso la respuesta podría entenderse más como un recurso para zanjar la discusión, antes que un contra-objeción propiamente dicha.

¹⁶¹ *Ibid.* I.IV.5. Vale la pena recordar que para Aristóteles la música no era necesaria, es decir, no respondía a ninguna necesidad biológica, no era útil; era recreación para los hombres libres; como la sabiduría y la matemática, era el pasatiempo más noble y agradable, espiritual, valioso en sí, y se orientaba a la felicidad. Debía ser incluida en la educación. Cfr. *Pol.* V. V. También, De Bruyne, E. *Historia de la estética*. op. cit. p. 118. El traductor del diálogo *De Musica*, Alfonso Ortega, hace esta cita: “Para Agustín es la entrega a la vida de los sentidos signo patente de incultura. De ahí su menosprecio para quienes desconocen las *Ars Liberalis*, sentimiento típico de los neoplatónicos de su tiempo [...] no se puede extrañar esta valoración agustiniana en una obra escrita antes de su bautismo.” op. cit. p. 81.

Aun así, la pregunta del discípulo abre una brecha teórica interesante: la posibilidad de que quien posee la ciencia ejerza a la vez prácticas musicales, esto es, otro tipo de relación entre una y otra que no desdiga de ninguna. Esta posibilidad está vedada en este diálogo, pero quizás Agustín intentará hacerla viable en otros escritos, como veremos en el capítulo siguiente.

2. Números, figuras rítmicas y conexiones

En su punto de partida, la exposición del arte musical pone de presente el aspecto de la música que tomará en cuenta: el tiempo. El primer asunto consistirá en mostrar la manera en que la música –en sentido técnico de ciencia musical– acota el tiempo, de qué manera lo convierte en tiempo bello. ¿Qué principios acotan el tiempo de modo que una porción de él pueda ser bella? –en este sentido, la música sería la ciencia que permite descubrir los principios que hacen bella a la sucesión temporal–. Y, ¿dónde residen y de qué naturaleza son estos principios? El análisis de Agustín conduce al estudio de los principios y estructuras de la subjetividad por medio de las cuales es posible percibir la obra musical y percibirla como bella, estructuras que aunque se encuentran dentro del alma, la trascienden y, a la vez, determinan objetivamente la belleza de la obra. Esa es la meta del análisis. Recorramos con Agustín este camino.

Desde el punto de vista temporal, una obra musical es una porción de tiempo que puede ser percibida por los sentidos y que resulta bella al sentido. ¿Bajo qué condiciones es percibida y resulta bella? La primera condición consiste en que la obra debe tener una duración determinada, esto es, no debe prolongarse indefinidamente, pero tampoco puede ser tan corta que se haga imperceptible.¹⁶² Esto es, para que una obra pueda ser escuchada y suene bella a los oídos debe guardar cierta proporción con la capacidad humana de

¹⁶² Cfr. *De mus.* I.XIII.28 Si se quiere, esto puede ser comparado con la música celeste o, en términos boecianos, mundana, la cual se produce por el movimiento constante de los planetas y que, por ser constante, dejamos de escuchar. Agustín no hace mención a este aspecto, pero bien podría verse relacionado con él.

percepción. Este principio de duración aplica no sólo a la totalidad de la obra, sino también a cada sonido en particular. De aquí se deriva la siguiente condición: un mismo sonido no debe abarcar la totalidad de la obra musical; debe desaparecer en algún momento, de modo que emerjan otros sonidos dentro de la composición. En consideración de Agustín, un sonido único no es percibido como obra musical. Esta surge una vez hay una secuencia de sonidos distintos, una vez hay cambio. En este sucederse de unos y otros es posible hablar de obra musical y de belleza.

El primer principio regulador del tiempo, entonces, se expresa a través de la capacidad perceptiva humana –que, recordemos, es racional–. Se hagan conscientes o no a la hora de percibir una obra, estos principios de la percepción imponen condiciones a la obra musical: a) debe ser finita, b) se debe ajustar a la capacidad de percepción del sentido y c) se compone de una secuencia de sonidos distintos.¹⁶³ Las dos primeras condiciones hacen referencia al ámbito de aparición de la belleza: la finitud indica que la obra es concebida como una, en unidad, esto es, que debe tener límites, lo que a su vez implica que tiene ya una forma.¹⁶⁴ Esta forma debe ajustarse a lo que el sentido puede captar, no sólo parte a parte, sino en totalidad –volveremos sobre esta idea–. La tercera condición especifica una condición ontológica más dentro de las dos anteriores: la belleza se eleva sobre elementos distintos y que se suceden en el tiempo. Todos ellos constituyen la unidad de la obra; dentro de esta unidad cada sonido encuentra su lugar, su forma, su número, su ordenamiento, aquello que lo relaciona con los demás y con la totalidad. En el aparecer y desaparecer de los sonidos se eleva la belleza: “también el verso en su género es bello, aunque ni dos sílabas en él suenan a la vez, pues la segunda suena después de la primera; y así ordenadamente se llega hasta el fin, de modo que al pronunciarse la última, enlazándose con las pasadas, pero sin sonar juntamente con ellas, acaba la hermosura y la armonía métrica”.¹⁶⁵

¹⁶³ Por supuesto, estamos atendiendo a elementos fundamentales de la composición musical, en lo que podría sentar las bases para una descripción ontológica de la música. Permítasenos incluir aquí una reflexión de corte musicológico sobre estos principios. Además de definir la música, el señalar lo que parece obvio sirve para comprender el camino que tomara la música occidental frente a ciertos tipos de música oriental. En efecto, la música occidental se sustenta en la noción de cambio, mientras que aquella suele permitirse en mayor medida la prolongación de un mismo sonido.

¹⁶⁴ “Los cuerpos carecerían de forma si careciesen de límites” Agustín. *Ep.* 118. 4. 24, a Dióscoro.

¹⁶⁵ *De vera. rel.* XXII. 42.

Uña Juárez señala que aquí se encuentran las dos marcas ontológicas de la finitud desde las cuales se alza la belleza: la antítesis y la sucesión.¹⁶⁶ Estos dos principios, como veremos más adelante, serán de gran importancia no sólo en la música sino en el ordenamiento del cosmos y la historia.

Aunque la crítica contemporánea podría señalar que en una secuencia de sonidos que cumpla estas tres condiciones hay ya una obra musical, Agustín considera que no cualquier porción de tiempo que las cumpla de suyo ya lo es y que tampoco sería una obra musical bella. Una obra musical bella exige cierta medida y proporción en tales fragmentos de tiempo. Y es en este punto donde hay un corte decisivo en el argumento agustiniano, pues aunque las condiciones fundamentales sean un ajuste al sentido, la organización que le da unidad como obra y como obra bella no proviene del sentido, sino de la razón.

Este cambio de fuente, –de la percepción a la razón– es también un regreso al interior, toda vez que en el alma se encuentra la razón última. Dos cuestiones ocuparán entonces el desarrollo del texto agustiniano: la exposición de dicha organización y el regreso hacia el interior. Detengámonos en el primer aspecto. El segundo lo dejaremos para el sub-apartado que sigue a continuación.

La razón proporciona dos características a los sonidos: medida y proporción. La medida hace referencia al elemento temporal tomado en relación solamente a aquello que lo mide. En virtud de esta se dice que un sonido dura *tanto*, o mejor, tantas unidades de medida. A partir de ello, Agustín dedica una sección de su estudio a exponer, siguiendo el orden de las razones, las medidas racionales de los elementos con los que se construye el tiempo musical: pies, ritmo, metros y versos. Se trata del estudio de las figuras del ritmo musical.

La proporción, por su parte, dice relación a figuras enlazadas unas con otras. Si un sonido se mide por su relación a cierta unidad de medida, también puede ser comparado con la medida de otros sonidos, esto es, pueden ser puestos en relación, de modo que se establecen entre ellos *proporciones* o *conexiones*. Y en tanto hay obra musical siempre y cuando existan secuencias de sonidos en relación ordenada, desde este punto de vista se puede decir que la música es

¹⁶⁶ Cfr. Uña Juárez, A. *Cántico del universo: la estética agustiniana*. op. cit. pp. 131-132.

la ciencia de las *conexiones*,¹⁶⁷ esto es, el examen de las combinaciones en virtud de las cuales se dice que una obra es bella. En otros términos, puede decirse también que es la ciencia que busca las razones que hacen del cambio un proceso armónico.

La razón misma alcanza o descubre la estructura que mide y da proporción: la estructura numérica. La teoría numérica que sigue Agustín proviene de los pitagóricos. Agustín acude a ella y, siguiendo su dictamen de apelar sólo a la razón, da una explicación de su perfección: encuentra que en las secuencias numéricas cada vez que se completa la decena hay una suerte de retorno al inicio. Lo mismo ocurre cuando se llega al número 100, 1000, etc., luego el 10 establece un corte, una suerte de ciclo.¹⁶⁸

Acto seguido, enuncia que la decena se origina en los primeros cuatro números enteros (el número diez se obtiene de la suma de los cuatro primeros números enteros). Reducida la decena a la secuencia 1, 2, 3, 4, señala que esta es la secuencia perfecta: en todo lo creado considerado unitariamente, esto es, como un todo, existe principio, medio y fin; esta es la única secuencia en la que no se intercala entre sus miembros ningún otro elemento y en la que la proporción –o analogía– entre sus medios y sus extremos es de perfecta igualdad: $2+3$ equivale a $1+4$.

Finalmente, como muestra de la perfección de la matemática, señala que dicha secuencia se origina en el uno y que por adición del mismo elemento (el 1) va apareciendo en orden cada uno de los demás números. De este modo, aunque todos los números están constituidos por el uno –y en ese sentido son perfectos– sólo dicha secuencia conserva la perfección en la relación de elementos.

Dada la perfección de esta secuencia, Agustín la postula como la armonía perfecta, como la estructura matemática que deben seguir los demás movimientos para que guarden también la perfección que los iniciales contienen. Y así como los primeros números surgieron por adición de elementos del que le era anterior, este principio de adición es el motor por

¹⁶⁷ Cfr. Van Deusen, N. “Musica, De”, op. cit. p. 925.

¹⁶⁸ Cfr. *De mus.* I.XI.19.

medio del cual se generan nuevas secuencias, conservando siempre la relación con la inicial. Es entonces cuando aparecen otros números (6, 7, 8, 12, 16, 32, etc.) y otras relaciones de proporción, buscando siempre entre ellas la relación de igualdad.¹⁶⁹

La secuencia inicial muestra los dos principios constituyentes de la armonía, en los que seguirá insistiendo Agustín: la igualdad como principio armónico y la unidad como origen y meta de dicha igualdad: “donde hay igualdad o semejanza, allí hay armonía con su número, porque nada hay tan igual o semejante que el uno comparado al uno”.¹⁷⁰ Agustín explica esto con ejemplos tomados de la experiencia sensible. Así ocurre con el gusto, olfato y tacto, en donde lo que nos atrae nos atrae por cierta relación de igualdad con nuestra capacidad de percepción.¹⁷¹ Pero suele detenerse en los sentidos racionales: en una fachada, resultan más bellas dos ventanas iguales que dos desiguales. En el caso del sonido, la experiencia sensible muestra que dos objetos rítmicos que guardan cierta igualdad entre sí resultan más bellos que los que no la guardan. Por ejemplo, una secuencia repetitiva de pies iguales –esto es, el ritmo– resulta más bello que una secuencia de pies que no guardan cierta relación de igualdad.

En elementos que no son iguales se conserva el principio de proporción que tiende a la igualdad: en porciones desiguales resultan más bellas aquellas que podemos poner en relación entre sí que aquellas que ni siquiera podemos comparar. La razón confirma y explica este impulso de los sentidos: muestra que las proporciones rítmicas que nos resultan agradables son aquellas que resultan mensurables entre sí. Esto es, aquellas en las que se puede decir en qué proporción se encuentra una duración respecto a la otra: por ejemplo, las relaciones entre dos tiempos y cuatro o entre seis y ocho. En estas se puede decir que el segundo duplica al primero, en el primer caso, y que el mayor lo supera en una cuarta parte, en el segundo. Pero en proporciones como tres y diez o cuatro y once no se puede decir la relación que hay entre una y otra. Estas últimas no producen placer, no producen belleza, al igual que son

¹⁶⁹ Todo este seguimiento de los números es un resumen del *De mus.* I. XI.18-XII. 26.

¹⁷⁰ *Ibid.* VI. XIII. 38; VI. XVII. 56.

¹⁷¹ Cfr. *Ibid.* VI. XIII. 38.

inconmensurables –por supuesto, dentro de un esquema matemático que no se aceptaría cierto nivel de fracciones como expresión racional–.¹⁷² Las primeras proporciones son llamadas *connumeradas* y las segundas, *dinumeradas*.¹⁷³ Las *connumeradas* son aceptadas dentro de la construcción armónica.

Recapitemos lo dicho hasta aquí. La unidad es el origen y meta de la belleza. La igualdad, que proviene y tiende hacia la igualdad, es la norma que guía las relaciones entre los movimientos existentes. La estructura de los cuatro primeros números matemáticos permite poner límites de duración y discernir cuáles proporciones se prefieren y cuáles no. Bajo estos principios logra cumplir las exigencias de belleza que imponía el sentido.

Siguiendo su argumento, Agustín reduce el conjunto de la métrica a la rítmica, esto es: cambia el lenguaje métrico que asigna nombre a las duraciones de las palabras, por el lenguaje matemático en que se miden y relacionan tales duraciones. Lo mismo hace con las demás secuencias métricas: versos y metros. López y Luque han mostrado que en dicho empeño Agustín deja elementos sin explicar, como pueden ser las distintas posibilidades proporcionales que se establecen entre el arsis y la tesis.¹⁷⁴ No obstante, aun con deficiencias, a nuestro juicio el ejercicio agustiniano quiere mostrar meramente que la reducción de la métrica a números es posible; no es su interés hacer la conversión detallada de este proceso.

No podremos exponer en detalle la descripción de cada una de las figuras rítmicas y de las proporciones entre ellas, tal como lo hace Agustín en el diálogo que seguimos. En lo que a nosotros respecta, interesa mostrar que en tal descripción, que ocupa desde el libro II hasta el V en el diálogo, Agustín mantiene patentes los principios de igualdad y unidad. En el libro VI Agustín hace una recapitulación de todo ello:¹⁷⁵

“¿Qué es lo que nosotros amamos en la armonía de los ritmos sensibles? ¿Qué otra cosa es sino una cierta igualdad e intervalos de

¹⁷² Cfr. *Ibid.* I. X. 15.

¹⁷³ Cfr. *Ibid.* I. X. 16.

¹⁷⁴ López y Luque señalan las deficiencias en el intento de Agustín de convertir la métrica en rítmica. Véase López, A. y Luque, J. “Introducción al diálogo *Sobre la Música*”. op. cit. pp. 44-45.

¹⁷⁵ El que el resumen se encuentre en el libro VI es un argumento a favor de la hipótesis de la unidad de la obra.

duración equivalente?” [...] “¿Nos producirían placer el pirriquo, o el espondeo, o el anapesto, o el dáctilo, o el proceleusmático, o el dispondeo, si cada uno de ellos no relacionara su primera parte a la segunda por medio de una división equivalente?”. “¿Y qué belleza contienen en sí el yambo, el troqueo y el tríbaco si no es porque a causa de su parte más breve pueden dividir la parte mayor en otras dos porciones de igual valor? [...] Además, en cuanto a los pies de seis tiempos, ¿de dónde se explica que suenen con mayor dulzura y encanto sino porque se dividen conforme a una y otra ley, a saber: bien en dos partes iguales con tres tiempos cada una, bien en una parte simple compuesta de porciones iguales y en una parte doble? [...] ¿Por qué se les incorpora [los pies de cinco y siete tiempos] al rango de su especie para lograr la relación armoniosa de los tiempos sino porque en cinco tiempos, la parte menor tiene dos veces lo que posee tres veces la mayor, y en siete tiempos tiene la parte más pequeña tres veces lo que posee cuatro veces la mayor? [...] ¿Por qué otro factor sino por el de la igualdad se establece al cabo la amistad de un pie con otro? (27) ¿Por qué es esto posible [que algunos pies de sílaba central larga —el molos y el jonio— se adapte a la estructura en virtud del lugar de la *tesis* y el *arsis*] sino porque en ellos señorea el derecho de igualdad, es decir, porque esta sílaba es igual a la de sus lados, que valen dos tiempos, teniendo asimismo ella el valor de otros dos? ¿Por qué no puede ocurrir lo mismo en el anfíbraco, cuando se une a otros versos de cuatro tiempos, sino porque en él no se encuentra una igualdad del mismo valor, la de una sílaba central doble con sílabas simples a sus lados? ¿Por qué, en los intervalos de silencio, no se siente engañado el sentido sino porque se paga tributo a ese mismo derecho de igualdad, si no por el sonido, sí al menos por el espacio durativo del tiempo que se exige? ¿Por qué la sílaba breve seguida de un silencio, se toma también por larga, no por convención, sino por la misma apreciación natural que guía el sentido del oído? ¿No es porque aquella misma ley de la igualdad nos prohíbe reducir a corta duración un sonido que se extiende en un más largo espacio de tiempo? [...] ¿No es porque, dentro del período, el miembro más corto se corresponde con el más largo por los pies iguales para marcar la medida, y porque, en el verso, gracias a una más profunda consideración de los ritmos, los

miembros que se unen en calidad de desiguales se encuentran teniendo la fuerza de la igualdad?”¹⁷⁶

Llegados a este punto, hagamos dos observaciones finales. Por un lado, insistamos en que estos principios se obtienen por vía de la razón. Esto es, alguien podría objetar diciendo que es el sentido el que define cuáles proporciones son bellas y cuáles no y que, en este orden de ideas, la descripción matemática sería solamente una manera de traducir a un lenguaje racional lo que la percepción determina. La tarea del intelectual, así, sería recoger las descripciones de figuras bellas y traducirlas a este lenguaje; en ningún caso se trataría de fijar normas que, originadas en la matemática, guíen la práctica.

Pero Agustín no comparte esta posición. En su consideración la vía por medio de la cual se accede a los principios de la belleza es la razón. El sentido se dirige hacia el mismo principio, de allí que lo que la razón dicta coincida con aquello en lo cual el sentido encuentra placer, pero esto no quiere decir que el sentido dé la norma. El sentido puede ser engañado o puede haber problemas en la percepción. Sólo la necesidad de la razón descubre con exactitud los principios¹⁷⁷ y sólo en acuerdo con los números que capta la razón se construyen obras bellas.¹⁷⁸

Por otro, Ellsmere y La Croix llevan el papel de la razón y sus restricciones hasta las últimas consecuencias. Hasta aquí hemos situado la imitación en un nivel práctico, en el sentido en que el ejercicio de la composición musical podría reducirse a imitar las piezas que anteriormente el sentido ha valorado como bellas; pero el rechazo al principio mismo de la imitación como origen de la regulación conduce incluso a pensar que Agustín ni siquiera aceptaría la imitación de un modelo ideal como norma de la belleza, toda vez que la imitación, aun cuando sea de un modelo verdadero, produce imágenes falsas.¹⁷⁹ En cuanto no hay imitación de un modelo, los principios no otorgan contenido a la obra de arte, solamente otorgarían una forma. La obra de arte no

¹⁷⁶ *Ibid.* VI. X. 26-27.

¹⁷⁷ Cfr. *Ibid.* VI. X. 28.

¹⁷⁸ Cfr. *De lib. Arb.* II. XVI. 42.

¹⁷⁹ Cfr. *Solil.* II. X. 18. “¿Acaso lo falso no es lo que remeda a otro, sin ser aquello a lo que se asemeja?”. *Ibid.* II. XV. 29.

sería tampoco una copia de un ideal, sino una construcción apoyada en principios.¹⁸⁰ En este sentido, señalan los autores, la estética agustiniana es de corte formal.

Los números, en la posición de Agustín, no serían simplemente una posibilidad de medida; no son sólo una estructura racional. Más allá de esto, en el texto agustiniano adquiere varias significaciones: siguiendo la ontología neoplatónica, además de ser cuantificadores, los números son sinónimo de ritmo ordenado de los tiempos, tanto musicales, como del tiempo en general. Los números adquieren una dimensión ontológica, en el sentido en que son la estructura que da forma al mundo. Según esto, son una suerte de lenguaje ontológico tanto del ser (en tanto referido o medido siempre en relación a la unidad) como del devenir (en tanto su orden proviene de la unidad y, por las leyes de la igualdad tiende a ella), lenguaje que, en tanto racional, puede ser leído por el espíritu humano.¹⁸¹ Este carácter ontológico del número hace que su rastreo lleve a enlazar el ritmo de la música con el de lo creado, en tanto todo lo existente comparte la misma ontología. En textos posteriores, el *número* será confirmado en su carácter ontológico como constituyente del mundo creado por el Dios cristiano, según en la fórmula del libro bíblico de la Sabiduría: “todo lo hiciste, Señor, según número, medida y peso”. En suma, la reducción de la métrica a ritmo, de las palabras a número, es el desplazamiento desde la materia musical hacia su sustrato ontológico, en donde aquella se expresa en el modo de ser de lo estable.

3. De las obras musicales al alma

Expuesta ya la presencia de números en el sonido, esto es, en la materia musical, Agustín vuelve la mirada hacia el alma, donde encuentra también esta estructura. Detengámonos en esta idea.

¹⁸⁰ Cfr. Ellsmere, P. K. y La Croix, Richard R. “Augustine on art as imitation”. op. cit. pp. 10ss.

¹⁸¹ En términos plotinianos, esto correspondería a los números substanciales. Cfr. *Eneadas* VI. VI. 6.

El paso al interior no busca, al menos en su inicio, un placer interior. Esto es, este giro no busca que en lugar del placer corporal que se alcanza por el contacto con los sonidos el ser humano experimente o alcance una suerte de éxtasis interno a propósito de la música. En caso de que tal éxtasis se diera, este sería asunto de la contemplación posterior a las *Ars Liberalis*. En su lugar, la interioridad consiste en el descubrimiento de realidades espirituales a partir del ejercicio dialéctico de la razón. Agustín busca transformar el interés de los músicos prácticos de reproducir obras bellas, o el de los teóricos de describir las figuras y proporciones que resultan bellas, por el interés de encontrar los principios últimos de la belleza y, con ello, de sustituir el afán de placer sensual por la verdadera felicidad. Así, en el libro VI señala: “Estas obras están escritas para aquellos que, entregados a las literaturas del siglo, se enredan en grandes errores y consumen sus buenas inteligencias en bagatelas, sin saber qué es lo que en ellas les deleita. Si en esto reparasen, verían por dónde huir de tales redes y cuál es el lugar de la seguridad felicísima”.¹⁸²

El desplazamiento progresivo de mundo ontológico como lugar de observación –de lo corporal a lo incorporeal– va acompañado de un cambio de función del alma: de la sensación a la razón. Pero este cambio es también progresivo. Ya se había iniciado preguntando por la belleza en la métrica y la rítmica. Ahora seguirá su recorrido volviendo la mirada sobre el alma misma. El paso inicial lo marca la pregunta por la causa de la belleza.

En la mirada sobre el alma, la razón encuentra restos o vestigios (*vestigium*) de lo que ha percibido. A estos vestigios los denominará Agustín de ahora en adelante *números*, por dos razones: la primera es para trazar una distinción frente a los sonidos externos. En efecto, aquello que se conserva interiormente sigue siendo música, pero difiere frente a la que se puede escuchar. Al encontrarse ahora en el interior, la música ha perdido cierto aspecto de su ser cambiante: ha perdido materia. Esto que queda después de perder materialidad es precisamente, la constitución numérica. Esto nos lleva a la segunda razón. La estructura ontológica se conserva sobre cualquier aparecer material y sobre cualquier transformación. Esto es, lo que une aquel dato sonoro y su recepción

¹⁸² *De mus.* VI. I. 1.

en el alma, será el que uno y otro sean números. De aquí en adelante, pues, se hablará de la música en esta terminología.

Sobresale también el hecho de que los ejemplos que usa de ahí en adelante son extraídos de un himno cristiano, del ambrosiano *Deus creator omnium*. Sus ejemplos no son ya extraídos de la tradición pagana. Este hecho refleja tanto el propósito del libro sexto y del diálogo en general, propósito que expusimos más arriba, como la huella que la escena del canto de himnos ambrosianos vivida en la catedral de Milán dejó en él. No obstante, tal huella se refleja aquí solo tímidamente. Es decir, la exposición del camino que por medio del número busca elevar al hombre, sólo extrae de aquella escena el ejemplo de himno, pero no logra una reflexión más allá de esto. Quizás, como intentaremos mostrar en el siguiente capítulo, una reflexión ajustada a sus vivencias se encuentre en épocas posteriores.

Al mirar el tránsito de los números el alma, –la inteligencia – se da cuenta de que los números están presentes en las distintas fases del camino de elevación. Se notan allí los números que conforman sonidos (*números sonoros/sonantes*); los que se sienten (*percibidos/occursores*); los que el alma vuelve a producir, tanto exterior como interiormente (*números proferidos/progressores*); los que se instalan en la memoria (*números de la memoria/recordables*); finalmente, aquellos con los cuales se puede juzgar la belleza de la obra (*números judiciales/iudiciales*).

En el libro VI del *De Musica* Agustín propone varias tipologías de los números. Otaola González propone que esas tipologías responden a cuatro criterios distintos:¹⁸³ la primera clasificación, que es la que acabamos de presentar, responde al criterio de aparición según la descripción fenomenológica que lleva a cabo Agustín. La segunda clasificación surge del intento de establecer una jerarquía entre ellos de acuerdo a la acción del alma en la producción de los números. Después de haber justificado la afirmación de que la sensación es una acción del alma sobre el cuerpo y no del cuerpo sobre el alma –toda vez que cuando hay excitación del sentido el alma genera placer si la excitación es favorable a su dirección ontológica, o dolor si va en contra–, continúa con la

¹⁸³ Cfr. Otaola, P. *El De Musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*. op. cit. pp. 116-24.

clasificación. Según este criterio, los primeros serían los *iudiciales*, ya que permiten juzgar los demás; seguirían los *progressores*, ya que son producidos por el alma; luego, los *occursores*, que en este caso toman el sentido de números entendidos por el alma misma: el alma se dirige hacia sus impresiones; en los últimos peldaños se encontrarían los *recordabiles*, que reproducen los sonoros, y los *sonantes*, que pueden no depender de la actividad del alma.¹⁸⁴

Una tercera clasificación se ampara en la distinción entre los números del juicio sensible de los del racional: “otra cosa es aprobar o desaprobar estos movimientos, sea a su primera aparición, sea cuando tornan a levantarse en el recuerdo, lo cual ocurre en el placer, fruto de la conveniencia, y en el rechazo de desagrado propio de tales movimientos o afecciones, y otra es apreciar la rectitud o no de esos placeres, tarea propia del raciocinio”.¹⁸⁵ La idea que permite su distinción es que el sentido puede ser engañado o actuar por conveniencia sin darse cuenta de ello, mientras que la razón, en virtud de que capta lo que permanece, no admite engaño. Con ello Agustín insiste en que aunque el sentido y la capacidad de raciocinio humana son capaces de razón, sólo la última la capta en su perfección, en su necesidad y permanencia, de allí que sea la razón la encargada de descubrir la meta de la búsqueda de la belleza, de descubrirla. Esta capacidad superior de juicio que tiene la razón la adquiere en virtud de que sus normas –sus números– son superiores a los demás: en virtud de números que no proceden de la experiencia, sino de una realidad superior. En efecto, no podría “ser de ningún modo capaz, señala Agustín, sin poseer armonías más vigorosas, de juzgar las armonías que tiene bajo sí misma en inferior grado”.¹⁸⁶

¿Dónde encuentra estas armonías?, ¿dónde residen los números permanentes? El ser humano encuentra estas armonías en su memoria.¹⁸⁷ Veamos. Dentro de la ontología agustiniana, el ser humano es descrito como ser temporal. Posee una memoria de lo temporal, que sería aquella en donde

¹⁸⁴ Cfr. *De mus.* VI. VI. 16.

¹⁸⁵ *Ibid.* VI. IX. 24.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Se descubren aquí dos dimensiones de la memoria: una de lo mudable y otra de lo inmutable. Lo mudable recuerda bajo la condición temporal, la memoria de lo eterno contiene los principios eternos.

se almacena lo percibido. Pero si no pudiéramos retener de forma unificada en la memoria los datos que nos llegan del exterior, señala, todos ellos se nos presentarían totalmente inconexos, carentes de sentido y, por ende, de belleza. Así, la memoria funciona también como eje unificador de la realidad percibida. En el caso de la percepción de la música, si no fuera por la capacidad de unificación que hay en la memoria, las obras musicales serían percibidas como meras sucesiones de sonidos inconexos entre sí. Es la memoria la que hace que la percibamos como obra, es decir, la que permite que se comprenda como unidad y que sus partes entren en relación entre sí. Y lo que ocurre con los números de la percepción, ocurre con los demás números: gracias a la memoria, podemos producirla en nuestro interior y en nuestro exterior o podemos experimentarla como bella. La capacidad de percibir las cosas en su unidad no se encuentra, pues, en la memoria de lo temporal, sino en la memoria de lo eterno, aquella que alberga el principio de unidad. Este principio trasciende al alma, pues el alma es también temporal. Es un principio que otorga estabilidad, permanencia, en suma, unidad. Esta es, podría decirse, una suerte de prueba de la presencia de Dios en el alma, asunto que desarrollará Agustín en textos posteriores.

La razón, pues, es capaz de juzgar los demás números en virtud de que ella alberga razones superiores, alberga la unidad; ese es su criterio de juicio. En la unidad que trasciende el alma misma. Con este hallazgo se alza la última clasificación –que recuerda a la primera clasificación–, en orden a distinguir los números en su carácter ontológico de acuerdo a la lejanía o cercanía con el principio unificador. En ella se encontrarían en un primer nivel los números *sonantes* (llamados *corporales* en ese contexto); estarían luego los números en el alma, en este orden: los *occursores* o percibidos, en los cuales los sonantes son oídos; los *progressores* o proferidos, por medio de los cuales se pueden generar; los *recordables* o de la memoria que permite almacenarlos para traerlos de nuevo; y los *sensuales* o del juicio sensible, por medio de los cuales se experimenta placer o dolor. Finalmente, se encontrarían los números

racionales o *judiciales*, que, estando en el alma, dan unidad a los demás y sirven para juzgar su belleza.¹⁸⁸

El camino para detectar los números ha sido el de la razón. No obstante, esto no quiere decir que ellos se limiten a ser un dato racional. Estos números, por el contrario, operan en el conjunto entero de la percepción, están presentes en los demás números, así: a) en cuanto a los sonantes: son condición de belleza de la obra, b) en los *occursores*: permiten experimentar la obra como unidad y sus partes en relación, c) en los *progressores*: permiten producirla concibiéndola como unidad y siguiendo patrones de igualdad, d) en los *recordables*: por la unidad se unen las partes y se concibe la obra como una; finalmente, gracias a dichos números puede ser e) experimentada sensualmente como bella o no bella.

Así, hasta el momento tenemos que el principio de unidad es tanto un principio ontológico en virtud del cual las cosas son, como un principio de belleza. Tal como lo señala Von Balthasar, ser y belleza coinciden: “el ser incluye en cuanto ser una manera de ser (*specie*) o, lo que es lo mismo, una forma (*forma*), términos que dicen tanto ‘esencialidad’ como ‘belleza’ y que Agustín los entiende en su unidualidad (*speciosus* y *formosus* = bello, bien formado)”.¹⁸⁹ Este principio de unidad en tanto está también en el alma permite que el ser humano perciba el mundo como uno y como bello. Pero aun estando allí, es trascendente.

4. El horizonte de un mundo numérico

Por medio de una descripción fenomenológica de la experiencia de la música y del análisis de las estructuras que hacen posible esta experiencia, Agustín considera haber encontrado el principio de la belleza. Para llegar hasta a él, ha descubierto un mundo ontológico no corporal gobernado y armonizado por los números, que, en último término, encuentran su origen en un principio unificador que lo trasciende. Con dicho hallazgo, considera Agustín haber

¹⁸⁸ Cfr. *Ibid.*

¹⁸⁹ Von Balthasar, H. *Gloria: una estética teológica*. op. cit. pp. 116-117.

alcanzado el propósito por el cual emprendió la redacción de su texto. La necesidad racional que el análisis comporta hace pensar a Agustín que el lector que ha seguido atentamente el argumento puede abrirse a este mundo. Esta nueva realidad era opaca al lector por la atención permanente en lo corporal: ahora, con ellas ante los ojos, quien la ha descubierto puede verse atraído hacia ella hasta lograr su definitiva adhesión.

Una vez abierto el mundo ontológico espiritual, el mundo material cobra un nuevo sentido, una nueva dimensión. La estructura numérica gobierna no sólo los ritmos sonantes y la experiencia del alma, sino también la creación entera: es su constitución ontológica. La *mathesis* musical analizada en este diálogo se convierte en *mathesis* universal, asunto que poco a poco será objeto ya no de las *Ars Liberalis* sino de la Filosofía; su seguimiento exige, por ello, consultar textos distintos a los que hasta el momento hemos centrado nuestra atención. Acerquémonos desde la distancia a estas nuevas cuestiones.

A diferencia de su procedimiento frente a la gramática, Agustín no desarrolla una reducción sistemática del ser humano, el mundo y la historia a números, aunque mantiene la idea de que el número es el lenguaje ontológico de estas realidades y que las relaciones entre los elementos creados se rigen por el orden que persigue la igualdad y que busca la unidad.¹⁹⁰ Asimismo, en textos posteriores Agustín se detendrá un poco más en especificar las relaciones que rigen el mundo cosmológico e histórico aún bajo las nociones de antítesis y sucesión, aunque en terminología no matemática.¹⁹¹

Algunos ámbitos muestran este ordenamiento. Tanto el cuerpo como el alma humanas están regidos por el orden numérico. Si el avance del conocimiento lo permitiera, señala Agustín, nos daríamos cuenta de que cada parte del cuerpo ha sido creada por Dios bajo este principio, de modo tal que en él todo responde a utilidad o a belleza.¹⁹² El desarrollo posterior del cuerpo llevaría a una configuración en la que este perdería la corruptibilidad, llegando a ser un cuerpo hermoso. En cuanto al alma, Al seguir el orden, el ser humano se comprende como parte finita dentro de una estructura. Agustín considera que

¹⁹⁰ Cfr. *De mus.* VI. XVII. 57-58.

¹⁹¹ Sobre la antítesis véase *De civ. Dei.* XI. 18. Sobre la sucesión, *Ep.* 166, 13.

¹⁹² Cfr. *De civ. Dei.* XXII. XXIV 3-5; *Serm.* 243. IV. 4.

comprender esta idea, permite a cada cual entender su lugar en dicha organización: le permite ver que no es él el creador, le permite situarse como creación. En el ámbito ético-antropológico, la *proporción* ontológica que rige el mundo se decanta finalmente por una doble relación: se traduce en la necesidad de una relación ordenada de la parte (el ser humano) con el todo (Dios) y de parte a parte (relación entre seres humanos).¹⁹³ Al situarse como parte, el ser humano encuentra que bajo esta condición puede alcanzar belleza. Este hecho lo explica Agustín por medio de una metáfora musical:

“Entre las cosas enumerada, muchas nos parecen carentes de orden y confusas porque estamos zurcidos a su ordenación conforme a nuestro beneficio, sin saber qué belleza realiza la Providencia divina en relación a nosotros. [...] Si durante el tiempo en que dentro de un poema suenan las sílabas, tuviesen ellas simultáneamente vida y capacidad perceptiva, de ninguna manera les causará placer la armonía y belleza de la obra continuada, al no poder contemplarla y aprobarla toda entera. Ya que fue configurada y llevada a su acabamiento gracias a cada una de esas sílabas que iban pasando. Así, Dios ordenó al hombre pecador en rango propio con su propia vergüenza”.¹⁹⁴

Desde ya se deja ver que sólo el hombre que se reconoce en su finitud y que se concibe como parte, es capaz de hacer de su vida una obra bella. Esta comprensión de sí mismo es denominada por Agustín *humildad*. Así, el objeto de la música como Arte Liberal de construir un objeto bello alcanzaría en esta idea uno de sus logros fundamentales. Aquí se encuentra implícita la idea de que, análogo a lo que ocurre con los sonidos, sólo en una estructura comunitaria el ser humano encuentra la belleza o se hace bello, aunque Agustín no desarrolla este asunto en el *De Musica*. Su interés por el momento consiste sólo en mostrar esta posibilidad, en abrir la puerta de esta

¹⁹³ Cfr. *De mus.* VI. XIV. 46. Gersh señala que en el esquema relacional, de procedencia aristotélica, define tres tipos de relación: la relación entre contrarios, la relación de la parte con el todo y la relación de los contrarios juntos frente al todo. En la descripción que hacemos aquí sólo tiene las relaciones primera y segunda. Cfr. Gersh, Stephen. *Concord in discourse: harmonics and semiotics in late classical and early medieval platonism*. Berlin, Mouton de Gruyter, 1996. p. 122.

¹⁹⁴ *De mus.* VI. XI. 30.

comprensión. Su atención se centra sólo en la elevación individual del alma, en la relación hombre y Dios.

Pero el ser *humilde* es sólo un primer paso dentro de la construcción de una vida bella, aunque es ya la conquista de una meta. Hace falta aún el desarrollo constante de la virtud, el mantenerse constante bajo dicha comprensión y condición, la cual consiste en ordenar el alma y su amor. Le espera al hombre, entonces, la práctica y conocimiento de una vida bienaventurada; lo que en el diálogo *De quantitate animae* denomina crecimiento del alma. Por un camino de siete pasos,¹⁹⁵ el alma humana crece hasta alcanzar la perfección de hacerse uno en el cuerpo místico de Cristo.¹⁹⁶

La estructura ordenada alcanzaría también los ámbitos cosmológico e histórico: como lo deja ver Uña Juárez,¹⁹⁷ el orden configura la realidad cruzando dos coordenadas: una primera coordenada que habla de la creación en su condición estática (ser) y dinámica (devenir) y una segunda coordenada que habla del mundo natural y del mundo humano. En el cruce de estas dos, se vislumbra un ordenamiento del mundo humano en su condición (*conditio*) y en su administración (*administratio*) así como de la naturaleza (creación y evolución).¹⁹⁸

Bajo estos principios, Agustín desarrolla una visión estética del cosmos en la cual el mundo es armónico, pues está configurado como un conjunto ordenado y en el curso temporal que sigue está regulado por los números, de tal modo que la sucesión de las cosas terrestres, subordinadas a las celestes, forman en su conjunto el *cántico del universo* (*carmini universitatis*).¹⁹⁹ En *De natura boni* sintetiza esta idea, dejando ver el aspecto estático y dinámico de la belleza, unido a una valoración de lo mudable según su lugar en el orden del cosmos:

“Las demás cosas, que han sido hechas de la nada y que, ciertamente, son inferiores al espíritu racional, no pueden ser ni felices o dichosas ni infelices. Pero como son buenas en cuanto a su

¹⁹⁵ Cfr. *De quant. an.* XXXIII-XXXVI.

¹⁹⁶ Cfr. *De Trin.* XIV. XVIII. 24.

¹⁹⁷ Cfr. Uña Juárez, A. *Cántico del universo: la estética agustiniana*. op. cit. p. 117.

¹⁹⁸ Cfr. *De vera rel.* XXII. 43.

¹⁹⁹ Cfr. *De mus.* VI. XI. 29; VI. XVII. 57-58.

orden y a su belleza, y del sumo Bien, es decir, de Dios recibieron la existencia y la bondad, por muy pequeña e insignificante que esta sea, han sido ordenadas de tal suerte que las más débiles se subordinan a las más fuertes, las más frágiles a las más duraderas, las menos potentes a las más poderosas, y así también lo terreno se armoniza con lo celestial en subordinación de inferior a superior y más excelente.

“Dentro del orden temporal hay una cierta belleza relativa en los seres, que aparecen y desaparecen. Así, los que perecen o dejan de ser no desfiguran o perturban la medida, la belleza y el orden del conjunto o universales. Sucede aquí lo mismo que en un discurso, bien compuesto y elegante, cuya belleza resulta de la sucesión armoniosa de las sílabas y de los sonidos que se van produciendo y desvaneciendo”.²⁰⁰

Lo mismo sucede con la historia. La Ciudad de Dios, su fundación y desarrollo, operan como un poema sinfónico, como el *Carmen pulcherrimum*,²⁰¹ orientado por la belleza: los dos amores, antitéticos entre sí, quedan subsumidos dentro de la tensión o direccionamiento histórico hacia la configuración en unidad del cuerpo místico de Cristo.²⁰² Esto hace de la historia una sucesión bella y esperanzadora en medio de la confusión ontológica generada por la caída de Adán e histórica causada por la caída del imperio romano.

Las descripciones de la relación del alma frente a lo creado, del cosmos y de la historia son sólo algunos de los ámbitos en los que Agustín hace visible la ontología común de lo creado.²⁰³ Bajo este supuesto, entonces, la música termina convirtiéndose en lugar privilegiado de estudio de la estructura ontológica general. Como señala en la Carta 166, a Jerónimo y en la 101, a

²⁰⁰ *De nat. b.* VIII.

²⁰¹ Cfr. *De civ. Dei.* XI. 18.

²⁰² Gersh señala que en la historia de la Ciudad de Dios se puede ver el esquema relacional en sus tres tipos de relación. Cfr. *Concord in discourse: harmonics and semiotics in late classical and early medieval platonism*. op. cit. p. 124. Esta visión es resaltada por Uña Juárez en su estudio. Cfr. Uña Juárez, A. *Cántico del universo: la estética agustiniana*. op. cit. p. 132.

²⁰³ También se encuentra, por ejemplo, en torno a la constitución del cuerpo humano. Cfr. *De civ. Dei.* XXII. XXIV. 4.

Memorio, para entender que el cosmos está gobernado por los números, Dios dio la música a los hombres.²⁰⁴

Pero la apertura racional a un nuevo mundo ontológico no es el fin del camino, dado que es posible que el alma quiera volver al lugar anterior. La adhesión necesaria y definitiva a este nuevo terreno llegará por vía de un salto amoroso que no depende de la razón, pero que no podría darse, como señalábamos más arriba, si la razón no descubriera el lugar hacia el que hay que saltar. Esto es, la conversión conceptual que se alcanzaría por vía de los argumentos presentes en el texto, deberá ser completada por una conversión del corazón. Por vía de la caridad lo que antes era solamente un reconocimiento racional se convierte en objeto amado y, en cierto modo, poseído. ¿Hacia dónde se dirige ese salto? Hacia la unidad, pues sólo haciéndose parte de un todo unitario alcanzan las partes su belleza. Sólo siendo parte encuentra su lugar natural en el orden.

Quien logre esta última constituirá un grado superior de humanidad, alcanzaría el grado superlativo de ser el “más humano entre los hombres”.²⁰⁵ Su objeto de amor cambia y con ello toda su vida cambia de dirección. Ahora el alma recuerda, quiere conocer y amar la unidad, lo verdadero, lo estable, lo espiritual. Por ello, su práctica de vida también se transforma. El intelectual se hace sabio. Ahora se comprende por qué Agustín no veía compatible que los histriones hubieran alcanzado estos principios a la vez que seguían con prácticas conducentes al reconocimiento público y la alabanza personal

²⁰⁴ Cfr. *Ep.* 166, 13; 101. 3. Además de los apartes ya citados, en muchos otros lugares de su obra Agustín muestra esta relación entre la música y otros aspectos del mundo creado. Véase por ejemplo: *De vera rel.* XXII. 43; *De Gen. c. man.* V. XXI. 32.

²⁰⁵ *De mus.* VI. XIV. 45.

II. EL ESQUEMA CONCEPTUAL DE LOS SIGNOS

En el capítulo anterior hicimos el rastreo del pensamiento agustiniano sobre la música entendida esta como una de las Artes Liberales. En dicha postura, la música fue definida como una ciencia tendiente a encontrar los principios de la correcta modulación de los sonidos. Este capítulo, por su parte, transita por otra vía. Constituye un salto conceptual con respecto al anterior, toda vez que abordaremos un acercamiento en el cual la música es entendida dentro del marco de una teoría del signo.

Para iniciar, debemos remitirnos de nuevo a la distinción entre sonido y significado: las palabras –y las obras musicales– no sólo se ofrecen a la percepción, sino también a la mente; esto es, no es sólo una *cosa* capaz de ofrecer belleza al oído, sino que también es un *significante* que ofrece un significado. En un primer momento, esto hará que la atención se centre en señalar qué es aquello significado por los signos musicales. Y aunque Agustín, en efecto, repara en este asunto, su interés termina centrándose en dilucidar las condiciones en virtud de las cuales lo significado se hace presente en el signo y, quizás con mayor interés, el papel que este termina jugando en distintos procesos humanos de encuentro con el mundo espiritual. Precisamente, estos intereses hacen que Agustín se detenga de otro modo a la música práctica: sobre ella intentará comprender cómo se hace presente allí un significado y cómo opera aquella en el camino de encuentro de la verdad.

Así, en lo que sigue a continuación haremos la descripción de la música como signo. Por su extensión, hemos dividido este asunto en dos capítulos: en el que ahora desarrollamos expondremos la teoría del signo en Agustín y en el capítulo siguiente haremos la lectura de las referencias a la música práctica según este esquema teórico.

En este capítulo centraremos nuestra atención en detallar el estatus ontológico del signo y las vías por medio de las cuales se inserta en el proyecto antropológico de encuentro del ser humano con la verdad. En cuanto al primer asunto, señalaremos que el signo es manifestación material exterior de una verdad espiritual interior. En el segundo, mostraremos que el signo posibilita el encuentro con la verdad, tanto en dirección hacia el interior, en tanto conduce al recuerdo y a la búsqueda de conocimiento, como hacia el exterior, en los procesos de comunicación y conformación de comunidades. Las dos direcciones implican aspectos epistemológicos, éticos y estéticos.

Esta idea general la desplegaremos en cuatro momentos. El primero de ellos consiste en mostrar la relación entre el signo y las palabras. Esto en virtud de que la teoría del signo se desarrolla a partir tanto de la comprensión de los signos en general, como de las palabras (I.). Posteriormente, analizaremos la definición y mostraremos la estructura básica de los signos. En este análisis se mostrará que algunos signos se emiten movidos por la intención de un emisor, mientras que otros lo hacen sin esta intención. Desde este nivel de análisis se hará visible que los signos cumplen un rol necesario en los procesos de conocimiento y comunicación (II.1.). El siguiente sub-apartado se centra en mostrar en qué sentido se afirma que lo significado por los signos no son las cosas directamente, sino el conocimiento que se tiene de ellas. A partir de allí se comprende que el intercambio de signos pone en comunicación el interior de quienes participan en él (II.2.). El último sub-apartado revela que la relación entre el significado y el significante es convencional, no natural, lo cual garantiza que la expresión de aquel por medio de este puede variar de tiempo en tiempo y de lugar en lugar. A propósito de esta condición mostraremos la base ontológica de los signos, esto es, la relación entre el mundo material y el inmaterial (I.3.).

Expuestos estos aspectos generales sobre los signos, el tercer asunto de este capítulo (III) será el análisis de la función principal que cumple el signo: *enseñar (docere)*. Este *enseñar* será estudiado a partir de dos perspectivas. Por un lado, se analizará a partir de quien comprende el signo, esto, es desde el receptor; mostraremos la función que cumple en orden a que este alcance conocimiento. En virtud de este operar del signo se hablará de cierta eficacia

(III.1.). Por otro lado, el *enseñar* será estudiado desde la perspectiva del emisor. Esta ocupará especialmente nuestra atención pues a partir de su intención ahondaremos en la función comunicativa de la emisión de signos. Se analizará la relación que existe entre la palabra interior, o verdad, y la palabra exterior, el signo. Este aparece aquí como manifestación de la verdad, a pesar de la distinción de naturaleza que hay entre ellos (III.2.). Tal enlace entre la verdad y el signo puede romperse por una serie de mecanismos relativos a la intención comunicativa. El estudio de los mecanismos por medio de los cuales tal vínculo puede deshacerse será también objeto de nuestro estudio (III.3.). En suma, el segundo apartado persigue mostrar que el signo es expresión de la verdad, dentro de lo que su naturaleza le permite. Con ello, se logra una cierta valoración de él, frente a la idea que lo considera como mera materialidad.

Finalmente, analizaremos los signos a partir de la comprensión según la cual la emisión de signo es de suyo una acción que se ejerce hacia los otros, hacia un interlocutor, razón por la cual debe entenderse en un horizonte ético (IV). Dicho horizonte estará configurado a partir del mandato neotestamentario del amor a Dios y al prójimo, de modo que la locución resulta ser un acto de caridad. Este nuevo marco permite afirmar que el intercambio comunicativo de signo lleva a cumplimiento el mandato de amor (IV.1) y que funcionan como como posibilitadores de la configuración de comunidades (IV. 2).

1. Los signos y las palabras

En *De Doctrina Christiana*, Agustín enuncia la diferencia entre palabras y signos que aquellas son solamente un tipo de signo. Los signos en general, señala, comunican pensamientos a través de los sentidos del oído y de la vista, principalmente. Entre los signos de la vista se encontrarían los gestos del cuerpo, de las manos o de la cara, los empleados por las lenguas de señas, insignias militares, etc. Entre los signos que comunican por medio del oído se encontrarían las palabras y la música. Entre todos estos, señala Agustín, el

mayor número lo constituyen las palabras, de ahí que jueguen un rol principal en la comunicación.²⁰⁶

Esta primera distinción no ubica a las palabras en mayor rango frente a los demás signos, salvo por su número. En este sentido, las palabras son los signos principales para dar a conocer los pensamientos del alma por su amplio desarrollo y uso, no por alguna cualidad especial que posean. Otro texto parece advertir, no obstante, que las palabras guardan cierto interés en el estudio de los signos en virtud de sus características propias. Estas características se hacen patentes una vez las palabras son comprendidas a partir de su distinción frente a los demás cosas del mundo. Las cosas –señala Agustín– no poseen función significativa necesariamente: “denominamos ahora cosas (*res*) las que, como son una vara, una piedra, una bestia, y las demás por el estilo, no se emplean también para significar algo”.²⁰⁷ Un signo (*signum*), por su parte, es “toda cosa que, además de la fisonomía que en sí tiene y presenta a nuestros sentidos, hace que nos venga al pensamiento otra cosa distinta”.²⁰⁸

Todo signo es, pues, una cosa (en el sentido en que es algo), pero no toda cosa es un signo. Sólo son signos aquellas cosas que además de darse a sí mismas a la percepción, llevan una idea a quien los percibe. Esta función significativa la cumplirían las palabras, pero también las demás cosas en cuanto además de darse a la percepción conducen a descubrir otra idea en la mente: la música, las insignias militares, los gestos y en general cualquier otra cosa, en algún momento puede convertirse en un signo.

Pero Agustín añade que no es sólo que las palabras cumplan dicha función, como bien podría cumplirlo en ocasiones otras cosas, sino que, a diferencia de otros signos, las palabras son aquellas clases de signos “cuyo uso solamente se emplea para denotar alguna significación”.²⁰⁹ Las palabras solamente cumplen esta función, mientras que otro tipo de cosas –los demás signos– cumplirían también otro tipo de funciones. Una piedra, una vara, por ejemplo,

²⁰⁶ Cfr. *De doctr. chr.* II. III. 4.

²⁰⁷ *Ibid.* I. II. 2.

²⁰⁸ *Ibid.* II. I. 1.

²⁰⁹ *Ibid.* I. II. 2 .

son objetos del mundo que se usan para determinados propósitos: sirven de asiento, de martillo, sirven para medir, para arar, etc., y en ocasiones sirven también para significar.²¹⁰ Al parecer, sólo las palabras tienen el valor fijo de significar.

A nuestro juicio, esto no quiere decir que no puedan ser empleadas para algo más; quiere decir que si son empleadas para otra cosa, ya no son, propiamente hablando, palabras. La significación las define ontológicamente. Citemos un ejemplo para ilustrar este asunto. Si emito palabras con el fin de interrumpir una conversación ajena, en consideración de Agustín lo que interesa en lo aquí emitido no es que ellas signifiquen, sino que cumplan su propósito de llenar un espacio sonoro. En este sentido, pueden ser tratadas como sonido o como un simple ruido. De igual modo sucede cuando se entona o se escucha un cántico. Si con ello se busca sólo el placer auditivo, las palabras en lugar de ser tales resultarían ser sonidos bellos, de ahí que puedan ser reemplazados por otros timbres. En uno y otro caso, las palabras no se estarían usando para llevar un contenido a la mente, sino para ocupar un espacio sonoro o para deleitar. Su significación no interesaría en absoluto. Así, si queremos referirnos a las palabras en cuanto palabras y no solamente en cuanto sonido, deben cumplir una función significativa. Podría decirse, entonces, que las palabras son tales si y sólo si se usan para significar.

Con lo dicho anteriormente, se puede establecer una clasificación ontológica de cosas del mundo según su uso. Se encontrarían: las cosas que no poseen función alguna, cosas que poseen funciones dentro de las cuales podría encontrarse la función significativa y, finalmente, cosas que poseen necesariamente función significativa. Esta clasificación, a su turno, estaría emparentada con aquella otra clasificación agustiniana que enlaza tipos de cosas –medios y fines– y la relación que establecemos con ellas –usar y disfrutar; *uti et frui*–. Usamos las cosas que poseen funciones o que son

²¹⁰ “Por lo tanto, denominamos ahora cosas las que, como son una vara, una piedra, una bestia y las demás por el estilo, no se emplean también para significar algo. No hablo de aquella vara de la cual leemos que introdujo Moisés en las aguas amargas para que desapareciera su amargura; ni de la piedra que Jacob puso de almohada debajo de su cabeza; ni de la bestia aquella que Abraham inmoló en lugar de su hijo. Estas son de tal modo cosas que al mismo tiempo son signos de otras cosas” *Ibid.*

medios, disfrutamos de aquello que no existe como función de algo más allá, que son fines por sí mismos.²¹¹

Precisamente porque su función principal es la significativa y porque ellas son el número mayoritario de signos, las palabras resultan ser para Agustín el laboratorio privilegiado para estudiar los mecanismos y condiciones de la significación. Todo lo que en ellas encuentre podrá ser referido a esta función, mientras que en el estudio de otros objetos podría darse el caso de que esta función esté excluida o que se encuentre mezclada con otras. En virtud de ello, el análisis del signo, por un lado, y el de las palabras, por otro, se mezclan y apoyan mutuamente en aras de comprender los dos fenómenos –signos y palabras–, tanto individual como conjuntamente. En nuestro caso mantenemos siempre este análisis doble, a la vez que señalaremos, siempre que lo veamos necesario, la especificidad de cada uno.

2. Definición y estructura de los signos

En este apartado trataremos la definición de signo. Centraremos por el momento nuestra atención en la relación que este establece entre significante y significado. Sobre este asunto, abordaremos tres cuestiones: inicialmente, analizaremos la definición que da Agustín del signo e identificaremos sus elementos y relaciones internas. Luego, detallaremos la relación entre los signos y sus significados precisando de qué son signos los signos. Finalmente, señalaremos el tipo de relación que existe entre lo significado y el signo desde el punto de vista de considerar cómo se establece la unión entre los dos elementos. Estos tres asuntos, en ese orden, dan cuerpo al apartado.

²¹¹ Agustín mantiene esta distinción a lo largo de sus escritos. Elegimos esta cita del *De doctr. chr.* por enmarcarse dentro del mismo contexto de las asuntos que estamos discutiendo aquí: “Unas cosas sirven para gozar de ellas, otras para usarlas y algunas para gozarlas y usarlas. Aquella con las que nos gozamos nos hacen felices; las que usamos nos ayudan a tender hacia la bienaventuranza y nos sirven como de apoyo para poder conseguir y unirnos a las que nos hacen felices. Nosotros que gozamos y usamos nos hallamos situados entre ambas; pero si queremos gozar de las que debemos usar trastornamos nuestro tenor de vida y algunas veces también lo torcemos de tal modo que, atados por el amor de las cosas inferiores, nos retrasamos o nos alejamos de la posesión de aquellas que debíamos gozar una vez obtenidas” *Ibid.* I. III. 3.

Por medio de estos tres sub-apartados, mostraremos que (a) la función principal del signo consiste en que por medio de él es posible trasladar un conocimiento a la mente de quien lo percibe; que, en virtud de ello, (b) lo significado por un signo es un conocimiento que sobre algo se tiene, no el objeto externo y, finalmente, (c) que los signos se unen a su significado convencionalmente. Estas tres ideas, a nuestro juicio, sintetizan la descripción que hace Agustín sobre los signos y constituyen la base conceptual desde la que posteriormente se podrá comprender sus relaciones y funciones en los procesos humanos.

2.1. ¿Qué son los signos? Estructura básica

En las definiciones que Agustín ofrece del signo (*signum*) relaciona su naturaleza y su función: es “toda cosa que, además de la fisonomía que en sí tiene y presenta a nuestros sentidos, hace que nos venga al pensamiento otra cosa distinta”.²¹² Del mismo modo, “Nadie usa de las palabras si no es para significar algo con ellas. De aquí se comprende a qué llamo *signos*, es decir, a todo lo que se emplea para dar a conocer alguna cosa”.²¹³ Así mismo: “No tenemos otra razón para señalar, es decir, dar un signo, sino el sacar y trasladar al ánimo de otro lo que tenía en el suyo aquel que dio tal señal”.²¹⁴ “Y cuando dirigimos la palabra a otros, añadimos a nuestro verbo interior el ministerio de la voz o algún otro signo sensible, a fin de producir en el alma del que escucha, mediante un recuerdo material, algo muy semejante a lo que en el alma del locutor permanece”.²¹⁵

Inicialmente, el signo posee lo que podríamos denominar un doble contenido: en cuanto cosa (*res*), por sí misma es ya algo, pero además, remite a un contenido distinto de él, refiere a algo más. Las palabras, en su caso específico, por un lado afectan los sentidos (en cuanto objeto que es percibido por el oído) y por otro, conducen a otras realidades (en virtud de los contenidos

²¹² *Ibid.* II. I. 1.

²¹³ *Ibid.* I. II. 2.

²¹⁴ *Ibid.* II. II. 3.

²¹⁵ *De Trin.* IX. VII. 12.

que son significados por ellas). A partir de estos dos elementos se podría identificar una primera relación interna de los signos, bajo la cual un signo es definido en virtud de la capacidad que tiene de traer algo al distinto de él, el contenido al que apunta. Es aquella que se ha entendido dentro de la literatura agustiniana como relación entre *significante* y *significado*, el signo por sí mismo y el contenido al que apunta, respectivamente.

Pero la idea agustiniana de signo hace énfasis no sólo en la relación entre *significado* y *significante*, sino también en la utilidad que tienen los signos para los sujetos que entran en relación con ellos, esto es, los que se encuentran en una situación significativa. En las definiciones dadas, Agustín asigna dos funciones: por un lado, la de que por medio del signo aquello significado se traslada a la mente de quien lo percibe; es decir, de que por medio del signo, quien lo percibe alcanza una idea, un concepto, un elemento espiritual. Esta es propiamente la función del signo dentro del proceso de adquisición de conocimiento o de aprendizaje por parte del receptor. Por otro lado, la función de sacar o expresar lo que hay dentro del alma con el fin de trasladarlo a otro, esto es, una función comunicativa, por parte del emisor. Así, la asignación de funciones del signo –dentro de las cuales las dos descritas son la base sobre la cual se desplegarán otras– hace que a la estructura de dos elementos –de *significante* y *significado*– de todo signo se sume un tercero: los agentes que intervienen en la situación significativa –dentro de los cuales, el receptor y emisor serán la base de la formación de comunidades–. Como veremos más adelante, no obstante, no en todos se hacen presentes todos los agentes; por el momento nos interesa solo señalarlas para mostrar que ellas exigen que se incluya aquel tercer elemento en el signo.

Con todo, *significado* y *significante* se relacionan entre sí y constituyen la función semántica de los signos; y estos dos elementos se relacionan con los *agentes* y se teje con ello la función pragmática. Estos tres elementos (significado, significados y agentes) y estas dos relaciones (semántica y pragmática), en opinión de R. A. Markus configuran la estructura básica del

signo agustiniano; lo que se hace presente en cualquier relación que traba el ser humano con los signos.²¹⁶

Cabría también la posibilidad de hacer un estudio sintáctico del lenguaje en Agustín, es decir, ahondar en las relaciones formales que los signos tejen entre sí. No obstante, la estructura básica que expone el autor africano hace énfasis en las otras dos funciones mencionadas.²¹⁷ Dentro de estas dos funciones, cabe decir también que resulta de especial interés para el autor africano la función pragmática. Este énfasis apunta en la dirección de afirmar que el interés de Agustín por describir los signos no recae en el problema intelectual de develar la naturaleza del signo ni tampoco solamente en señalar lo que un signo significa, sino en señalar su utilidad dentro de los procesos humanos. Más adelante profundizaremos sobre la utilidad de los signos. Nos dedicaremos por el momento a desarrollar aún más aspectos generales sobre el signo y su estructura.

Una vez configurada la estructura básica, señalemos que hay dos cuestiones que permiten profundizar aún más en la comprensión del signo. Por un lado, se trata de la cuestión de aclarar en virtud de qué ocurren o aparecen los signos y, por otro, la de cómo se teje se unen el significante y el significado. Ninguno de estos asuntos afecta la estructura básica del signo, toda vez que cualquiera que sea la respuesta a ellos aquella estructura inicial se mantiene; su aporte consiste en especificar los tipos de signos y, sobre todo, de delimitar los que interesan especialmente al autor africano. Desarrollaremos la primera de esas

²¹⁶ “A sign, to paraphrase this definition in a more modern language [se refiere a la definición agustiniana sobre el signo], is an element in a situation in which three terms are related. These we may call the object or *significatum* for which the sign stands, the sign itself, and the subject to whom the sign stands for the object signified” Markus, R. A. *St. Augustine on signs*. op. Cit. p. 74. Como Markus lo hace notar (p. 86), la formulación de la estructura del signo a partir de estos tres elementos, pone en diálogo a Agustín con las teorías del lenguaje de Peirce –por ejemplo, según este la expone en *La ciencia de la Semiótica* (Buenos Aires, Nueva visión, 1986) parág. 228-231–. También Morris distingue las funciones sintáctica, semántica y pragmática del lenguaje. La primera como “relación formal de los signos entre sí”, la segunda como “la relación de los signos con los objetos a los que son aplicables”, y la tercera como “la relación de los signos con los intérpretes” (Morris Ch. *Fundamentos de la teoría de los signos* Barcelona, Paidós, 1985. p.31.). Esta distribución del análisis sobre el lenguaje en Agustín a partir de las tres funciones ha sido de gran utilidad para la interpretación posterior, por ejemplo, Rincón González, A. *Signo y lenguaje en San Agustín*. op. cit.; y Atilano Domínguez. Este último propone el subtítulo de *sobre el lenguaje* a la traducción que hizo del diálogo *El Maestro* de San Agustín. Madrid, Trotta, 2003. En dicha traducción divide el texto según las tres funciones mencionadas.

²¹⁷ Agustín dedica los capítulos II al VII del *De Magistro* a señalar que hay signos que se significan mutuamente, a partir de la cual se podría establecer una sintáctica agustiniana.

cuestiones a continuación; la segunda la abordaremos cuando tratemos el convencionalismo de los signos.

Un signo bien puede aparecer u ocurrir a causa de la intención de un agente o, también, sin que exista intención alguna. Es esto lo que llama Jackson una distinción a partir de la *ocurrencia* del signo.²¹⁸ Siguiendo esta distinción se abriría una nueva clasificación interior. Consideremos inicialmente el caso de los signos que son emitidos sin intención de un agente. El caso del humo, que aparece como consecuencia del fuego, o el de las huellas que deja un ser humano o un animal en la tierra al pasar, serían ejemplos de este tipo de signos, toda vez que puede ocurrir que dichos signos hayan sido emitidos sin el fin de comunicar. Aunque bien puede darse el caso de que el humo y la huella aparezcan porque alguien ha querido revelar su posición o dar una señal por medio de ellos, estos también pueden aparecer como simple consecuencia de una acción previa: del fuego y del andar. Es este último caso el que refiere Agustín. En la medida en que estos signos no provengan de una voluntad, Agustín los llama signos naturales (*naturalia*).²¹⁹

Estos *naturales* se oponen a los signos *dados* (*data*),²²⁰ los cuales serían aquellos que ocurren en virtud de la voluntad del emisor. El emisor los hace aparecer, los emite, con el fin de trasladar un contenido que él posee en su mente a la mente de aquel que lo recibe. “Los signos *dados* (*data*) son los que mutuamente se dan todos los vivientes para manifestar, en cuanto les es posible, los movimientos del alma, como son las sensaciones y los pensamientos. No tenemos otra razón para señalar, es decir, dar un signo, sino el sacar y trasladar al ánimo de otro lo que tenía en el suyo aquel que dio tal

²¹⁸ Cfr. Jackson, D. *The theory of signs in De Doctrina Christiana*. op. cit. pp. 96-98.

²¹⁹ “Los naturales son aquellos que, sin elección ni deseo alguno, hacen que se conozca mediante ellos otra cosa fuera de lo que en sí son. El humo es señal del fuego, sin que él quiera significarlo; nosotros con la observación y la experiencia de las cosas comprobadas reconocemos que en tal lugar hay fuego, aunque allí únicamente aparezca el humo. A este género de signos pertenece la huella impresa del animal que pasa; lo mismo que el rostro airado o triste demuestra la afección del alma aunque no quisiera significarlo el que se halla airado o triste; como también cualquier otro movimiento del alma que saliendo fuera se manifieste. No es mi idea tratar ahora de este género de *signos*; como pertenecen a la división que ahora hemos hecho, no pude en absoluto pasarlos por alto, pero es suficiente lo que hasta aquí se dijo de ellos” *De doctr. chr.* II. I. 2.

²²⁰ Cfr. *Ibid.*

señal”.²²¹ A diferencia de los *naturales*, los signos *dados* son emitidos; y se emiten con el fin de comunicar un significado. Así, aunque todos los signos pueden inscribirse dentro de un proceso de adquisición de conocimiento, toda vez que tano en unos y en otros el receptor puede comprender el significado, sólo estos se inscriben también dentro de la comunicación. Vale la pena insistir en que estos signos son, por lo demás, los que a Agustín más interesan, precisamente en virtud de que el intercambio de estos signos está a la base de la constitución de comunidades.

La distinción entre signos *naturales* y *dados* debe ser tratada con cautela. Como bien recuerda Markus,²²² aunque a la hora de ubicar los signos en uno u otro grupo algunos de ellos no presentan mayor problema, hay otros que presentan cierta dificultad. Por ejemplo, no siempre resulta claro determinar cuáles de nuestras expresiones son fruto de una reacción ante un estímulo y cuáles las emitimos con intención de significar. Incluso, señala este autor, si tenemos en cuenta que nuestras conversaciones habituales están compuestas no sólo de la sucesiones de signos verbales, sino también del conjunto de gestos faciales, sonidos, movimientos de las manos y del cuerpo, no sería fácil distinguir entre todos estos elementos cuáles de ellos son emitidos con intención y cuáles no. Así, si se quiere hacer una clasificación rigurosa de los signos que emitimos en una conversación o en otro tipo de intercambio de signos bajo estas categorías, parece que deben tenerse en cuenta otros elementos o al menos especificaciones más precisas. Agustín es consciente de ello e intenta alcanzar estos niveles de precisión, como veremos al final de este capítulo. No obstante, su interés no es el de desplegar un marco teórico para clasificar los signos ni mucho menos ejecutar una clasificación concreta, sino el de sentar las bases teóricas para comprender la su estructura propia y su función dentro de los procesos humanos.²²³

²²¹ *Ibid.* II. II. 3. Aunque la traducción española que aquí citamos emplea la palabra *convencionales* en lugar de la palabra *dados* para referirse a este tipo de signos, usaremos esta última palabra española para evitar ambigüedad cuando nos refiramos el caso de los signos cuyo significado ha sido definido por consenso, asunto que se tratará a continuación.

²²² Cfr. Markus, R. A. *St. Augustine on signs*. op. cit. pp. 76-78.

²²³ Markus, en el intento que señalábamos de acercar las teorías agustinianas a las de Peirce, señala que un signo natural equivaldría al *symptom*, mientras que uno dado, al *symbol*, según la clasificación del filósofo estadounidense. Queda por dilucidar a qué haría referencia el *Icon*. Cfr. *Ibid.* pp. 86-87. Al respecto, vale la pena mencionar que este intento de equivalencia entre signos *dados* y *símbolo* se erige

2.2. ¿De qué son signo los signos?

En esta sección no nos detendremos en especificar los contenidos específicos significados por los signos. Desde luego, esta sería una tarea imposible de realizar si esto quiere decir que se pretende hacer examen de la cosa que cada uno de ellos significa. En lugar de ello, indicaremos el tipo de cosas que pueden ser significadas por los signos.

En *De Doctrina Christiana* trata este asunto desde una perspectiva hermenéutica. Los signos, señala, podrían significar o bien otros signos o, bien, cosas (se entiende aquí cosas que no significan). Recuértese, no obstante, que los signos son también cosas, por lo cual en estricto sentido se tendría que decir que los signos sólo pueden significar cosas. En los términos de aquel libro, cuando un signo denota directamente una cosa, se denomina signo *propio* (*signa propria*) y cuando lo denotado es a su vez signo de algo más, aquel se denomina *metafórico* (*signa translata*). Por ejemplo, señala Agustín, la palabra 'bovem' significa buey, pero dentro del contexto de las Escrituras en ocasiones el buey simboliza al predicador. De este modo, quien conoce el significado metafórico pensará en este último (en este caso, la cosa última significada), no en el animal (en este caso, este sería otro signo intermedio) al escuchar esa palabra.²²⁴

Esta clasificación tiene consecuencias dentro de una propuesta de hermenéutica general, toda vez que muestra que lo significado en las palabras

solamente a partir de que unos y otros comparten la característica de que son convencionales. En este sentido, Agustín no intenta otorgar a los signos *dados* las propiedades que tendría el símbolo en el romanticismo del siglo XIX. En relación con ello, aunque, como veremos, al describir la música Agustín quiera tender una relación entre ella y la trascendencia, esta no se erige a partir de la distinción entre signo/símbolo. Usa el término *symbolo* en el sentido de credo o contenido de la fe. De este modo, cuando usemos en este trabajo expresiones como "esto simboliza" o "es símbolo de", lo haremos como sinónimo de significar. De hecho, en este sentido lo usan las traducciones de los textos agustinianos al español.

²²⁴ "Los signos son o propios (*propia*) o metafóricos (*translata*). Se llaman propios cuando se emplean a fin de denotar las cosas para que fueron instruidos; por ejemplo, decimos 'bovem', buey, y entendemos el animal que todos los hombres, que conocen con nosotros la lengua latina, designan con este nombre. Los signos son metafóricos o trasladados cuando las mismas cosas que denominamos con sus propios nombres 'bovem', buey, y por estas dos sílabas entendemos el animal que suele llamarse con este nombre; pero además por aquel animal entendemos al predicador del Evangelio, conforme lo dio a entender la Escritura según la interpretación del Apóstol que dice: 'no pongas el bozal al buey que trilla'" *De. doct. chr.* II. X. 15.

que se pronuncian o en las escritas –cual es el caso del ejemplo mencionado– no debe ser entendido siempre en sentido literal. Esta posibilidad doble en lo significado ocuparía un puesto privilegiado dentro del plan general de interpretación de los textos bíblicos, toda vez que abre a distintos sentidos del texto, y dentro del ejercicio de análisis de los signos en particular. Pero antes de analizar las consecuencias que tiene esta distinción hermenéutica dentro de las funciones del signo que analizamos, debemos aún dilucidar qué tipo de entidad es lo significado por los signos. Es decir, la pregunta que perseguimos en este apartado, ¿de qué son signo los signos?, la responderemos reparando en qué tipo de entidad son estos signos y cosas cuando ellos constituyen lo significado.

En *De Magistro*, Agustín abre la pregunta en torno a este asunto a partir de la pregunta acerca de qué emite el hablante: si el signo o las cosas. Lo emitido por un hablante no es sólo el sonido que afecta los sentidos, pero tampoco es la cosa, pues de ser así habría que decir que saldría de nuestra boca un león cada vez que pronunciamos esta palabra²²⁵. Este ejemplo, inicialmente sirve para distinguir dos elementos: la cosa exterior –el objeto denotado por el signo– y el signo. Siguiendo los análisis estoicos sobre los signos, a renglón seguido Agustín introduce una distinción más. En la emisión de signos existirían: el signo, la cosa a la que se refiere y el conocimiento que se tiene de ella. Al hablar, concluye, se emite el conocimiento que tiene el hablante sobre la cosa; eso es también lo que capta quien escucha. Es ello lo que se traslada en el intercambio de signos. Al hablar, entonces, se hace exterior un conocimiento interior sobre un objeto del mundo, sea otro signo o una cosa.

Con más detalle, Agustín expresa esta idea en *Principia Dialectica*. Escrito en 387:

“Sin embargo, aquello que perciba a partir de la palabra, no el oído sino el alma, y lo que se tiene contenido en el alma misma, se llama ‘decible’. Por su parte, cuando se da la palabra, no en función de sí, sino porque debe significar algo distinto, se llama ‘dicción’. Sin embargo, la cosa misma que ahora no es palabra, ni una concepción

²²⁵ Cfr. *De mag.* VIII. 23.

de la palabra en la mente, bien se tenga la palabra con la que puede ser significada, o bien no se tenga, no es nada distinto de lo que se llama 'cosa', ahora en sentido propio. Por lo tanto, se tienen estas cuatro de forma distinta: 'palabra' (*verbum*), 'decible' (*dicibile*), 'dicción' (*dictio*), 'cosa' (*res*). Lo que llamé 'palabra' tanto es palabra como significa la palabra. Lo que llamé 'decible' es palabra, sin embargo, no significa la palabra, sino significa lo que se entiende por la palabra y se concibe en el alma. Lo que llamé 'dicción' es palabra, pero de manera tal que con esta se significan aquellos dos a la vez, esto es, la palabra misma y lo que se genera en el alma por la palabra. Lo que llamé 'cosa' es palabra, que significa aquello que resta exceptuando aquellas tres que fueron dichas".²²⁶

Aunque, como señalan algunos autores, el vocabulario empleado en este escrito temprano de Agustín fue abandonado en escritos posteriores,²²⁷ este texto plantea cuestiones que el autor africano mantuvo a lo largo de su vida intelectual. En efecto, son ya abordados en él asuntos como la idea de que las palabras afectan tanto al sentido como al alma; la idea de que las palabras pueden remitir a otras palabras y no a cosas directamente; o la distinción entre la cosa y lo que en la mente hay sobre ella. Pero sobre todo, este texto sintetiza la distinción de los tres elementos que venimos considerando: por un lado, se encuentran las cosas (*res*) que se quieren significar; por otro el *dicibile* o el conocimiento de la cosa, lo que se quiere transmitir a la mente del otro en la expresión; finalmente, la *dictio*, la palabra emitida al exterior, el signo o el medio por el cual se busca transmitir el *dicibile*. Cada uno de los elementos se hace presente en las palabras.

Con todo, visto a partir de la relación entre el signo y las cosas, como señala Kirwan, diríamos que para Agustín hay una entidad mental que media entre estos dos elementos.²²⁸ En efecto, esos conocimientos se encuentran en el alma y, aunque se trate de asuntos desagradables, siempre serán preferidos sobre las cosas exteriores y sobre los signos por el hecho de encontrarse allí,

²²⁶ *Dial.* 1411. V.

²²⁷ Cfr. Kirwan, Christopher. "Augustin Philosophy of Language". op. cit. p. 199.

²²⁸ Cfr. *Ibid.*

por asemejarse más a la inmaterialidad.²²⁹ Aquí se funda el camino hacia el interior a través de los signos.

¿Qué tipo de conocimiento se tiene de las cosas? Detengámonos en este asunto e indaguemos en él a partir del diálogo *Principia Dialectica*. En este diálogo trata sobre los principios de la dialéctica (el arte de discutir bien²³⁰) y sobre algunos mecanismos para desambiguar el lenguaje, precisamente como parte de este propósito de discutir bien. Por ser las palabras el elemento básico con el cual se discute, este texto centra su atención en ellas. En ocasiones, no obstante, señala las diferencias entre ellas y los signos en general.

De este diálogo nos interesa la serie de definiciones que proporciona, que tienen relación con la teoría del signo: “*Hablar (loqui)* es producir un signo con voz articulada”, es decir, producir palabras.²³¹ “*Palabra (verbum)* es el signo de una cierta cosa que puede ser entendida por el que escucha y proferida por el que habla”.²³² Analicemos esta cita junto a esta otra, la cual nos aproxima aún más a aquello de lo que son signo los signos y las palabras. Agustín mismo señala la diferencia entre las cosas: “*Cosa (res)* es todo aquello que se entiende, que se percibe o que se oculta. [Se conocen, en efecto, las cosas corpóreas, se entienden las espirituales, pero se oculta en verdad Dios mismo y la materia informe]”.²³³

¿A qué responde esta clasificación? Se trata de una clasificación de objetos establecida bajo la perspectiva de la posibilidad humana para captarlos. Las cosas que se pueden percibir con los sentidos son siempre temporales y son exteriores al hombre. Una vez son percibidas conducen a la formación de imágenes (*imagines*), objetos que, en virtud de su proveniencia, son también

²²⁹ Cfr. *De mag.* IX.26. También *De Trin.* IX. X. 15 – XI. 16.

²³⁰ “Dialectica est bene disputandi scientia” *Dial.* 1409. I.

²³¹ *Ibid.* 1410. V.

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.* El segmento que se encuentra entre corchetes hace parte de la edición de pinborg-Jackson. Nótese las parejas de palabras latinas que usa Agustín: “Res est quidquid intelligitur vel sentitur vel latet. [Sciuntur enim corporalia, intelliguntur spiritualia; latet vero ipse Deus, et informis materia]” Con ello hace alusión Agustín al conocimiento que emerge de la experiencia sensible, al conocimiento que se da por la visión interior y a lo que se oculta a nuestras facultades cognoscitivas.

temporales, aun cuando se encuentran en el alma.²³⁴ Estas imágenes se perciben en el interior por medio de la mirada introspectiva.

Las cosas pensadas, por su parte, son de una naturaleza distinta de estas cosas percibidas. Se trata de las especies o formas, concepto que Agustín recibió de la tradición platónica: “las ideas son las formas principales o las razones estables e inmutables de las cosas, las cuales no han sido formadas, y por ello son eternas y permanentes en su mismo ser que están contenidas en la inteligencia divina, y como ellas ni nacen ni mueren, decimos que según ellas es formado todo lo que puede nacer y morir, y todo lo que nace y muere”.²³⁵ Se trata de las estructuras que configuran lo creado. En estricto sentido, se trata de lo que tiene de estable el mundo inestable; lo que tiene de eterno lo temporal. Lo que es, en estricto sentido, el objeto de la ciencia. Estas formas pueden ser alcanzadas por el hombre por medio de aquella parte del alma capaz de dirigirse o captar lo que no es temporal; aquella parte que diferencia el alma del hombre del de los demás seres vivos: la *mente*.²³⁶

Tanto la mirada interna sobre los objetos temporales como la mirada de las formas son, en última instancia, una mirada del alma sobre lo que ella ha percibido, en el primer caso captando algo aún caduco y en el otro lo estable. En *De Trinitate* Agustín detalla este proceso, señalando que tanto en uno como en otro proceso lo percibido se deposita en la memoria, pero sólo se hace conocimiento en la medida en que el pensamiento se posa sobre ello, se detiene en ello, por medio del vínculo que entre ellos genera la voluntad.

En el primer caso, a partir de la imagen visible de la cosa (primera imagen) se genera una imagen de la cosa en el sentido (segunda imagen); esta imagen queda grabada en la memoria (tercera imagen), la cual, finalmente se hace imagen en el pensamiento (cuarta imagen). Esta visión que tiene el pensamiento es visión sobre lo que hay en la memoria, y se da en virtud de la

²³⁴ Cfr. *De Trin.* X. VIII. 11ss.

²³⁵ *De div. qq.* 83. 46. 2.

²³⁶ Cfr. *De Trin.* XII. IV. 4 y XV. El libro XV del *De Trin.* describe el alma como imagen de Dios. En *C. Adim.* se habla de la distinción entre imaginación y mente (*scundum mentis intuitum*) para referirse a la diferencia entre los dos tipos de visiones: la que capta objetos que provienen de los sentidos y la que capta “la verdad y la sabiduría”. Cfr. XXVIII. 2. En *De Gen. ad. litt.* se habla de espíritu e intelecto. Cfr. XII. 6. 15.

voluntad, la cual en este caso se comprende como la facultad de unir la memoria y el pensamiento.²³⁷ El proceso de conocimiento de las formas tiene una estructura semejante, aunque en este caso se trata de realidades inteligibles. Estas son contempladas por la mente humana dirigiendo su mirada interna hacia la mente divina; luego, lo contemplado se deposita en la memoria y sólo se hace conocimiento cuando la inteligencia se dirige hacia ello movido por la voluntad.²³⁸

A partir de esta estructura del proceso del conocimiento, Agustín sostiene que el conocimiento consiste siempre en recordar.²³⁹ El recordar tiene un sentido preciso dentro del esquema de pensamiento agustiniano: es la mirada de la inteligencia sobre la memoria, que se da por el vínculo de la voluntad.²⁴⁰ Lo que se recuerda, el contenido mismo que constituye la ciencia de la memoria no es el resultado de una experiencia vivida antes del nacimiento o lo que podría haber quedado en el alma en el caso de una existencia previa a su nacimiento como ser humano. La ciencia de la memoria es la visión en el alma de las formas que existen en la mente divina. Se trata de una visión en el presente.

²³⁷ Cfr. *De Trin.* XI. IX. 16. Sobre la definición de inteligencia y voluntad: “Llamo inteligencia a la facultad que nos hace entender cuando pensamos, esto es, cuando nuestro pensamiento es informado por el recuerdo en la memoria presente, pero en el cual no pensábamos; y entiendo por voluntad, dilección o amor, la facultad que une a este padre y a esta prole, común en cierto modo a los dos” *Ibid.* XIV. VII. 10.

²³⁸ “Y este pensamiento, al avanzar a través de las disciplinas que ilustran el alma, se confía a la memoria, para así poder tomar y pensar, pues por el momento se le obliga a pasar adelante; y si el pensamiento no recurre a la memoria y encuentra lo que confiado tenía, como un ignorante será conducido de nuevo como la vez primera y hará su descubrimiento donde antes, es decir, en la verdad incorpórea, grabando en su memoria el sello descriptivo de la realidad” *Ibid.* XII. XIV. 23.

²³⁹ “El pensamiento del hombre no subsiste con la subsistencia de la razón inmaterial e inmutable de un cuerpo, verbigracia, cuadrado, si es capaz de llegar hasta ella desnudo de todo fantasma espacial, si la cadencia armoniosa de un sonido se desliza en el tiempo, perdura su ritmo sin tiempo en un secreto y alto silencio; y se puede pensar en él mientras sea posible oír el canto; pero lo que arrebató la mirada fugaz de la mente y, cual si lo engullera en el vientre, lo almacenó la memoria, sólo puede rumiarlo mediante el recuerdo, y si lo aprende, podrá convertirlo en doctrina. Mas, si el olvido fuere completo, sólo bajo la guía de la enseñanza es posible arribar de nuevo hasta lo que consideraba perdido, y lo encontrará como era” *Ibid.* XII. XIV. 23.

²⁴⁰ Nótese la estructura trinitaria que tiene aquí el conocimiento o el recordar. “Mas, si todo esto fuera mero recuerdo de cosas con antelación conocidas, ni todos ni la mayor parte estarían en grado de responder al ser interrogados de idéntica manera; porque en su vida anterior no todos han sido geómetras, y son tan contados en todo el género humano, que a duras penas se podrá encontrar uno. Es preferible creer que, disponiéndolo así el Hacedor, la esencia del alma intelectual descubre en las realidades inteligibles del orden natural dichos recuerdos, contemplándolos en una luz incorpórea especial, lo mismo que están a su alrededor, pues ha sido creado para esta luz y a ella se adapta por creación” *Ibid.* XII. XV. 24.

Amparado en el relato bíblico de Adán y Eva, y haciendo eco de las tesis escépticas, Agustín parte de la imposibilidad humana de conocer por sus propias fuerzas, fruto de su naturaleza caída. Dada esta limitación, Dios actúa para que se alcance el conocimiento. Tal visión es, así, otorgada por Dios, en lo que se denomina la teoría agustiniana de la iluminación. Esta teoría, esbozada ya desde *De Magistro*,²⁴¹ consiste básicamente en señalar que, aunque el conocimiento se soporta en la información que brinda la percepción, en el recuerdo de las experiencias previas o en la práctica imaginativa o razonante, la visión de las formas no se logra en virtud de esta información ni tampoco por obra de las propias fuerzas humanas. En lugar de ello, sostiene que la mente es iluminada por medio de la luz de Dios y en esa iluminación se revela el conocimiento.²⁴² En un sentido amplio, por un lado, la iluminación no se restringiría al ámbito de la contemplación de la mente divina; Agustín parece sugerir que cualquier intento de visión está impulsado por Dios. Como señala Matthews, esta teoría asegura la participación de Dios en el proceso de conocimiento como garante de que en algún sentido y dentro de lo que en la naturaleza humana es posible, el hombre alcanza, o mejor, es alcanzado por la verdad.²⁴³ Cristo, como sabiduría de Dios, aparece, entonces, como único maestro en virtud de que sólo por medio de él y en él es posible conocer. En él, señala Agustín, se encuentra toda ciencia y toda sabiduría.²⁴⁴

²⁴¹ “Cuando se trata de aquellas cosas que contemplamos con el alma, es decir, con el entendimiento y la razón, hablamos sin duda de lo que vemos en aquella luz interior de la verdad, con la que se ilumina y goza el mismo hombre llamado interior” *De mag.* XII. 40. Ver también *De gen. ad. litt.* XII. XXXI. 59: “Otra cosa es aquella luz con la que es iluminada el alma para ver, en sí misma o en la luz, todas las cosas que entiende con evidencia plena; la luz es Dios, más esta (el alma) es criatura y, aunque se racional e intelectual, es hecha a imagen de Dios, la cual cuando intenta contemplar y discernir aquella luz se estremece en su propia flaqueza”; También: “Y ahora, según nos permite el tiempo, recibe sobre Dios alguna enseñanza derivada de aquella analogía de las cosas sensibles. Inteligible es Dios, y al mismo orden inteligible pertenecen aquellas verdades o teoremas de las artes; con todo difieren mucho entre sí. Porque visible es la tierra, lo mismo que la luz; pero aquella no puede verse si no está iluminada por ésta. Luego tampoco lo que se enseña en las ciencias y que sin ninguna hesitación retenemos como verdades certísimas, se ha de creer que podemos entenderlo sin la radiación de un sol especial. Así, pues, como en el sol visible podemos notar tres cosas: que existe, que esplende, que ilumina, de un modo análogo, en el secretísimo sol divino a cuyo conocimiento aspiras, tres cosas se han de considerar: que existe, que se clarea y resplandece en el conocimiento, que hace inteligibles las demás cosas”. *Solil.* I. VIII. 15.

²⁴² Cfr. Matthews, Gareth. “knowledge and illumination”. En: *The Cambridge Companion to Augustine*. Eleonore Stump y Norman Kretzman (eds). Cambridge University Press, 2001. p. 180. Ver en *De mag.* XI. 38: “sobre todas las cosas que entendemos, no consultamos a aquel que nos grita del exterior, sino a la verdad que dirige interiormente nuestra alma”.

²⁴³ Cfr. *De mag.* XI. 38. Ver también: Matthews, G. “knowledge and illumination”. op. cit. p. 180.

²⁴⁴ “Pero nuestra ciencia es Cristo, y nuestra sabiduría es también Cristo. El plantó en nuestras almas la fe de las cosas temporales, y en las eternas nos manifiesta la verdad. Por Él caminamos hacia Él y por la

Analicemos ahora qué forma toma el conocimiento. En el diálogo *De Ordine*, Agustín distinguió tres peldaños en la escala del conocimiento: el conocimiento de la percepción, el de las *Ars Liberalis* y la Filosofía.²⁴⁵ Posteriormente, siguiendo categorías bíblicas, y quizás, en un esquema análogo al de *De Ordine*, el conocimiento de las formas configura en el *De Trinitate* lo que Agustín concibe como *ciencia*. Esta consiste en el conocimiento racional de las cosas temporales; conocimiento que, en tanto racional, se dirige a la contemplación de las formas, y que, en tanto atañe a las cosas temporales, se encamina a dotar de elementos para hacer un justo juicio y uso sobre ellas.²⁴⁶ Así, la ciencia es propiamente un conocimiento estable e indispensable para el recto desenvolvimiento del hombre frente y dentro del mundo temporal; se trata, pues, de un conocimiento que conlleva a la recta acción.

Si bien la *ciencia* es un conocimiento estable, difiere de la *sabiduría*. Esta, aunque también está alejada de lo corporal, se distancia de la ciencia en que no está referida a la temporalidad ni constituye por sí mismo un conocimiento de acción. Se trata, propiamente, de la contemplación directa de las realidades eternas, de la contemplación del Verbo de Dios.²⁴⁷ Esta contemplación de la sabiduría es siempre imperfecta, al menos dentro de la condición de la naturaleza humana caída. En efecto, Agustín mantuvo la idea de que en esta vida vemos la verdad en enigma, como en un espejo, no la vemos tal cual es. Y aunque podemos tener contacto con la verdad por medio de aquella visión de la mente, no vemos estas realidades cara a cara. Por nuestra condición tenemos velada la esencia divina,²⁴⁸ de allí que quizá el mejor medio que tengamos de acercarnos a ella sea por sus imágenes, especialmente por medio del alma, que es imagen cercana a la trinidad divina.

ciencia nos dirigimos a la sabiduría, mas sin apartarnos de la unidad de Cristo, *en quien se hallan escondidos todos los tesoros de la sabiduría y de la ciencia*". *De Trin.* XIII. XIX. 24.

²⁴⁵ Cfr. *De ord.* II. XVIII. 47.

²⁴⁶ Cfr. *De Trin.* XII. XIV. 22.

²⁴⁷ "Sin embargo, la acción que nos lleva a usar rectamente de las cosas temporales dista de la contemplación de las realidades eternas: esta se atribuye a la sabiduría, aquella a la ciencia, pues así lo hace el Apóstol cuando dice: *ahora conozco en parte, entonces conoceré como soy conocido*. Por ciencia entiende aquí la contemplación de Dios, supremo galardón de los santos. Pero cuando dice: *a uno le es dada por el Espíritu palabra de sabiduría; a otro, palabra de ciencia según el mismo Espíritu*, no hay duda que distingue estas dos cosas, aunque no explica su diferencia ni enseña cómo se las puede discernir". *Ibid.* XII. XIV. 22. También: XIII. XIX. 24, ya citado.

²⁴⁸ Cfr. *De Gen. ad. litt.* IV. 7. 13.

En suma, la *ciencia* consiste en un conocimiento intermedio entre la percepción sensible y la *sabiduría*, conocimiento de carácter racional que, a partir de la contemplación de las formas pretende un uso recto del mundo temporal. Por su parte, la *sabiduría* consiste en la contemplación de Dios, como por un espejo. Aquellas cosas pensadas a las que nos referíamos inicialmente derivarían en *ciencia*, mientras que las cosas ocultas derivarían en *sabiduría*.²⁴⁹

Sinteticemos lo dicho hasta aquí: algunas cosas (corpóreas) se dan a la percepción, otras (formas espirituales) pueden ser pensadas y otras se ocultan al pensamiento (aun cuando sean también espirituales). Todas ellas se depositan interiormente en la memoria, luego la inteligencia se posa sobre ellas en virtud del impulso que le da la voluntad, obteniendo de ellas tipos distintos de conocimiento según la naturaleza de la cosa y de las posibilidades de humanas de aprehenderlas. Se trate de uno u otro tipo de cosas, de uno u otro tipo de conocimiento, siempre los signos expresan lo que el pensamiento ha captado sobre ellas; lo que hay dentro del alma.

Una vez se comprende cuáles son las cosas que los signos significan, resta determinar cómo se establece el vínculo entre uno y otro elemento, para, posteriormente, analizar en qué consisten los procesos de comunicación y adquisición de conocimiento.

2.3. ¿Cómo se establece lo que un signo significa?

Enfrentaremos este asunto a partir de dos preguntas. La primera versa sobre el tipo de relación que se establece entre el significado y el significante. En concreto, si hay entre ellos solamente un vínculo convencional o si los une otra suerte de relación. El segundo asunto consiste en detallar cómo se unen uno y otro elemento. En otros términos, la manera en que el signo se hace signo. Ambos asuntos están íntimamente relacionados, pues el tipo de relación

²⁴⁹ En *De doctr. chr.* Agustín señala una serie de 7 peldaños que el hombre debe escalar para el encuentro con Dios. La ciencia constituye el tercer peldaño (tras el temor y la piedad), mientras que la sabiduría es el punto más alto de la escala. Cfr. II. VII. 9-11.

establecido determina la manera en que los signos se hacen signos. No obstante, analíticamente conviene separarlos para comprender el detalle de cada uno.

Iniciemos con la primera pregunta. Expresamente, Agustín se adhiere a una teoría convencionalista sobre la relación entre el significante y el significado. En *De Doctrina Christiana* señala:

“Así como, por ejemplo, la figura de la letra X que se escribe en forma de aspa tiene un valor entre los griegos y otro distinto entre los latinos, no por su naturaleza, sino por el querer y consentimiento de los que la asignaron un significado y, por tanto, el que sabe ambas lenguas, si quiere dar a entender algo a un griego, no usará de esta letra con la misma significación que la usaría escribiendo a un latino. Y también la palabra ‘beta’ con un mismo sonido; para los griegos es el nombre de una letra, mientras que para los latinos es el de una legumbre. Y asimismo cuando digo ‘lege’, una cosa entiende en estas dos sílabas el griego y otra el latino. Luego así como todas estas significaciones mueven los ánimos conforme al convenio de la sociedad de cada uno, y por ser diverso el convenio mueven con diversidad, y además no convinieron los hombres en sus significados porque ya eran aptas para significar, sino que lo fueron por convenio, así también aquellos signos, con los que se adquiere la perniciosa sociedad con los demonios, no tienen más valor que el que según las vanas observancias les atribuye cada uno”.²⁵⁰

Antes de detenernos en el sentido que esta tiene dentro del marco de la teoría del signo, detengámonos en el hecho de que la convencionalidad se soporta sobre la base de la distinción ontológica entre dos mundos: el material (en este caso el significante) y el espiritual (en este caso el significado).²⁵¹ Reparando en dicha distinción ontológica, en numerosas ocasiones Agustín ha insistido en que la vida futura, la vida celeste eterna no es como la vida actual, debido a que en aquella no hay temporalidad ni corruptibilidad. Es decir, en sentido estricto no sería posible vivir ya en aquel mundo, ni sería posible que la razón humana lo comprenda, dado que nuestras categorías de análisis comparten la

²⁵⁰ *De doct. chr.* II. XXIV. 37.

²⁵¹ Cfr. *Confess.* I. IV. 4.

condición temporal; no es posible reproducir aquel mundo en el actual, pues ambos resultan inconmensurables entre sí. Según esto, los signos temporales y su significado de la vida atemporal no guardan relación de identidad – ontológica–.

Aun cuando sean dos naturalezas distintas (carácter disyuntivo de los signos), interesa subrayar que el signo es capaz de albergar o contener la verdad (carácter conjuntivo); es materialidad capaz de transmitir o anunciar la verdad. Agustín expresa esto diciendo que los signos son un *recuerdo material* de lo que hay en el alma.²⁵² Como señala Bettetini, la *dictio* –o la palabra exterior según términos de *Principia Dialectica*– es la unión enfática de los dos elementos: la unión entre un *significado* y un *significante*.²⁵³ Esta doble naturaleza del signo, señala Agustín, puede llevar a confusiones a quienes no la comprenden, de ahí que sea necesario reparar en ella. Por un lado, puede darse el caso de que no se comprenda la calidad de signo como tal, esto es, que el signo sea valorado en virtud de sí mismo y no en virtud de lo que significa; podríamos decir, que se *cosifique*. Ya en el texto *De Magistro* Agustín advertía sobre esta posible confusión y la recordaba en el *De Doctrina Christiana* a propósito de la convencionalidad de los signos: en efecto, el carácter convencional muestra que el significante y el significado difieren uno de otro, de ahí que no se debe intercambiar su lugar y valor. Quien esto hace se convierte en *esclavo de los signos*.²⁵⁴

Pero, por otro lado, aunque bien puede comprenderse que significante y significado difieren, esto es, aunque bien puede alguien librarse de la esclavitud de los signos, es necesario interpretar correctamente lo que significan: “Así como seguir materialmente la letra y tomar los signos por las cosas que significan, denota debilidad servil, así interpretar inútilmente los signos es propio del error miserablemente libre”.²⁵⁵ Una u otra confusión pueden conducir

²⁵² “Y cuando dirigimos la palabra a otros, añadimos a nuestro verbo interior el ministerio de la voz o algún otro signo sensible, a fin de producir en el alma del que escucha, mediante un recuerdo material, algo muy semejante a lo que en el alma del locutor permanece” *Ibid.* IX. VII. 12.

²⁵³ Cfr. Bettetini, M. *Introduzione a Agostino*. op. cit. pp. 83-84. Cuando se hace énfasis en la unión entre las dos naturalezas, se habla de una visión conjuntiva de los signos; cuando se resalta su diferencia, se habla de una visión disyuntiva.

²⁵⁴ Cfr. *De doctr. chr.* III.IX.13.

²⁵⁵ *Ibid.*

a la idolatría y a la superstición, toda vez que la primera denota amor y veneración a cosas significantes mientras la segunda puede conducir a que, así se comprenda que el signo difiere de lo que remite, se confunda el verdadero Dios, aquello espiritual significado.²⁵⁶

Este oscilar entre la desconexión y la conexión, entre la diferencia y la semejanza, más que ser un juego de palabras, es el marco ontológico en el cual emerge la pregunta acerca del tipo de relación que hay entre significante y significado en el signo. La convencionalidad explica, en este sentido, qué tipo de nexo une aquellos dos elementos que, por principio, son ontológicamente distintos. ¿Es esta una relación necesaria, en el sentido en que se teje en virtud de que uno y otro elemento comparten características formales, como ocurría con los *vestigia*? El convencionalismo afirma que la unión entre significante y significado no se teje a partir de que la estructura formal de uno remita o no a otro elemento –aspecto que en ocasiones podría resultar irrelevante–, sino a partir de la necesidad de comunicar conocimientos y aprender por medio de entidades materiales. No es un enlace necesario, es contingente: lo establece la comunidad de hablantes acorde a las circunstancias de tiempo y lugar. La condición de ser signo que algunas cosas adquieren es un asunto que atañe al uso y la costumbre. Así, la convencionalidad afirma que la relación entre significado y significante no se establece en el orden de la ontología, sino de la semiología.²⁵⁷

²⁵⁶ Aunque la idolatría puede ser descrita como adoración (*colo*) de algo que se toma por divino sin serlo, como adoración de un simulacro (Cfr. *De vera rel.* XXXVII. 68), la distinción que acabamos de hacer entre tomar el significante o lo significado como objetos de adoración marca una distinción en las prácticas de idolatría. *Ep.* 102, dirigida a Deogracias, muestra esta clasificación: algunos adoran cuerpos, como imágenes, estatuas, esculturas, animales o demás seres de la naturaleza; otros adoran seres espirituales que no son Dios, bien sean piadosos (hombres y ángeles justos) o impíos (hombres y ángeles inicuos, también llamados demonios) (*Ep.* 102. 20). Unos y otros, no obstante, confunden el amor al creador con el amor a lo creado, confunden aquello de lo que se debe gozar con aquello de lo que se debe usar. Amar lo creado lleva a la esclavitud, mientras amar al creador, libera. Alusiones a este asunto se encuentran en: *De. doctr. chr.* II.XXII.34; III.V.9.; III.VI.10-11; DVR XXXVI.66 – XXXVIII-71; *Enarr. in ps.* 96.11; 113.II.5. La liberación de la idolatría pasa, entonces, por el ejercicio hermenéutico que permite distinguir entre significantes y significados (*De. doctr. chr.* III.IX.13). y, posteriormente, por la aceptación del verdadero Dios.

²⁵⁷ El asunto de si entre significante y significado hay una relación natural o convencional fue tratado por los antiguos griegos. Aristóteles se adhiere a una teoría convencionalista en *De Interpretatione* (16 a). para distinguir entre la significación humana de la de los gritos de los animales. Pero es en el diálogo platónico *Cratilo* donde esta cuestión se explicita y desarrolla. Aunque no hay pruebas que permitan concluir que Agustín leyó directamente este diálogo, sí se sabe que conoció otros textos de Platón, como el *Timeo*, el *Fedón* y el *Menón*, en los que el tema del lenguaje y los signos es tratado, y se sabe además

Otro asunto consiste en discriminar si un objeto creado que guarda mayor o menor semejanza estructural con lo que quiere significar, o que es una imagen más cercana del mundo espiritual, es a su vez un mejor signo. Esto es, si un *signum* es a la vez un *vestigium*. Este asunto será tratado más adelante cuando nos refiramos a los sacramentos y a la facultad que tienen los signos de enseñar. Lograremos mayor precisión de la teoría convencionalista tratando estos asuntos. Por el momento, basta con distinguir entre las relaciones ontológica y significativa que se establecen entre los elementos involucrados en los signos.

Retornemos a la cita del *De Doctrina Christiana*. Agustín sostiene que las letras significan unas cosas para unos y otras para otros (él se refiere allí a la X), señalando con ello que la elección de letras y palabras que conforman los nombres tendría que ver más con los usos y costumbres que con una relación de identidad o semejanza de estos con lo significado. Así, en tanto los signos

que algunas teorías platónicas las conoció de segunda mano, por medio de autores cercanos (Cfr. Rincón, González A. *Signo y lenguaje en San Agustín*. op. cit. p. 39). En todo caso, los diálogos platónicos que tratan el lenguaje tienen cercanía temática con los de Agustín, toda vez que se plantean temáticas como las teorías naturalistas y convencionalistas del lenguaje, la posibilidad de hablar con falsedad o la posibilidad de alcanzar conocimiento a través del lenguaje. Aquí ponemos en relación a uno y otro autor, no con el fin de oponerlos como interlocutores directos, sino de comprender mejor la posición convencionalista.

La posición naturalista expuesta por *Cratilo* en la primera parte del diálogo platónico, sostendría que la relación entre uno y otro elementos, entre el significado y el significante, no es arbitraria sino necesaria. Quienes establecen el significado de los nombres, los legisladores, deben conocer la naturaleza de las cosas y a partir de allí emplear las letras y sílabas adecuadas para nombrar; deben crear un nombre, tal como lo hacen los artistas, que en su forma refleje tal naturaleza de lo descrito por las palabras (430b Los nombres deben reflejar la esencia de las cosas: 393d, 423e, 433a). En efecto, al ser estas instrumentos que ayudan a los seres humanos a captar la naturaleza de las cosas, deben guardar cierta rectitud (“Rectitud del nombre, decimos, es aquella que muestra cómo es la realidad” 428e), frente a lo nombrado: “Dice la verdad Cratilo –señala Sócrates– al afirmar que los nombres corresponden por naturaleza a las cosas y que no cualquiera es artífice de nombres, sino tan sólo aquel que dirige su mirada hacia el nombre que corresponde por naturaleza a cada cosa, y que es capaz de poner su forma en las letras u en las sílabas” (390e. El argumento se inicia en 385a y concluye en el texto que acabamos de citar). La elección de las letras y su disposición a la hora de formar sílabas y palabras en orden a nombrar tendrían un carácter de necesidad si quiere manifestar con rectitud lo significado. El amplio desarrollo etimológico desarrollado en el *Cratilo* (391a-427d) se encamina en orden a mostrar que las letras que contienen los distintos nombres son necesarias. Veamos esto por medio de ejemplos extraídos del diálogo platónico: “La λ ι (iota), en cambio la utilizo para todo lo que es sutil (leptós), porque sería lo que más fácilmente atraviesa todas las cosas. Por eso ha imitado con la ι (iota) el hecho de ir (irénai) y de lanzarse (hiészai). E igualmente con la φ (fi), la ψ (psi), la σ (sigma), la ζ (dsêta), por ser letras aspiradas, al poner los nombres, imitó con ellas todas aquellas cosas que son de este tipo, tales como lo frío (psyjón), lo hirviendo (dséon), el agitarse (sefészai) y en general la agitación (seísmos). Y parece que aquel que pone los nombres, cuando imita lo lleno de viento, emplea en todos los casos y con preferencia este tipo de letras” (427a). En el diálogo platónico, la materialidad del signo es entendida como una copia del original, una imitación (432b.), en virtud de que refleja la naturaleza de lo significado.

no están unidos a lo significado necesariamente, la verdad puede ser expresada de igual manera en cualquier idioma. Ontológicamente no existiría un idioma privilegiado para su expresión.²⁵⁸ Utilizando un lenguaje bíblico, Agustín eleva una metáfora para expresar la relación entre las palabras y lo significado: los signos son los vasos en los que se vierte el vino (la verdad). Uno y otro no se enlazan necesariamente.²⁵⁹ Bajo este postulado, Agustín no teme aceptar su desconocimiento detallado de la lengua griega o el hecho de no haber leído los autores griegos en su idioma. Según la convencionalidad, el latín puede referirse a la verdad tanto como el griego.²⁶⁰

Centrémonos ahora en dar lugar a esta categoría de signos *convencionales* dentro del esquema que venía proponiendo Agustín. Los signos *convencionales* se oponen también a los que habíamos denominados *naturales*, pero en otro sentido al que lo hacen los signos *dados*. En efecto, como señala Jackson, en cuanto a la *ocurrencia*, a su aparición, los *naturales* se oponen a los signos *dados*, pero en cuanto a la *relación con el significado*, o en otros términos, en cuanto al tipo de relación entre *significado* y *significante* aquellos se oponen a los *convencionales*.²⁶¹

Esto quiere decir que signos *dados* y *convencionales* no son distintos niveles dentro de un mismo criterio de organización de signos, ni tampoco son clasificaciones opuestas. Son categorías construidas a partir de criterios diferentes, de ahí que un mismo signo pueda ser *dado* y *convencional* a la vez. Lo que no podría ocurrir es que un signo sea *natural* y *convencional* a la vez, o *dado* y *natural* a la vez.²⁶²

²⁵⁸ Recuérdesse que el problema de la expresión de las verdades filosóficas en los distintos idiomas era recurrente especialmente para los autores latinos. Muchos de ellos solían afirmar que el idioma griego estaba mejor capacitado para expresar estos conocimientos. Este tema es discutido, por ejemplo, por Cicerón en *Cuestiones Académicas* (I. 3). Agustín sale al paso del supuesto impedimento de la lengua latina a partir del convencionalismo del lenguaje.

²⁵⁹ Cfr. *Confess.* I. XVII. 27.

²⁶⁰ Esta idea estaba ya presente en Ambrosio, quien al explicar la oración dominical señala que su expresión tanto en griego como en latín tiene valor. Cfr. *Los sacramentos*. Traducción de Pablo Cervera. Madrid, Ciudad Nueva, 2005. V. 24.

²⁶¹ Cfr. Jackson, D. *The theory of signs in De Doctrina Christiana*. op. cit. pp. 96-98.

²⁶² De allí que no estemos de acuerdo con la afirmación que hace Domínguez, quien al no tener en cuenta que se trata de distintos criterios de clasificación, establece una escala en los signos, así: en el primer nivel, los naturales; en el segundo, los dados; en el tercero, los convencionales. Las palabras, según este autor, estarían en el tercer nivel: “los primeros son aquellos que por sí mismos hacen conocer algo distinto de ellos, como el humo al fuego, la huella al caballo, el rostro al afecto interno. Los segundos son

Resta abordar la segunda pregunta mencionada, la que indaga acerca de cómo se unen el *significado* y el *significante*. Es necesario subrayar que antes de contener un significado, las palabras no son más que letras que suenan unidas, ruido, pero no son signos aún. Prioritariamente, es la presencia de lo significado dentro del signo lo que hace que ello sea tal, que el ruido sea signo, que las letras unidas se conviertan en voces articuladas.²⁶³ ¿Cómo ocurre esta unión?

Agustín antepone el valor del conocimiento al de los signos.²⁶⁴ No importa de qué cosa sea este conocimiento, si de otros signos, de cosas que hacen al hombre miserable o de cosas bien valoradas, Agustín lo prefiere sobre los signos según el principio que valora las cosas no en virtud de las consecuencias, sino de su condición ontológica: “aquello que es para otra cosa, necesariamente es menos valioso que aquello para lo que es”.²⁶⁵ Propiciar el conocimiento, la adquisición de conocimiento es el fin, mientras que el signo es el medio por el cual esto ocurre; por ello, este tendría menos valor. De este modo, hay una supremacía de las cosas conocidas sobre el signo. Así, la cosa significada es condición del signo, en tanto es aquella la que constituye a este. No se da el caso contrario, aquel en el que el signo sea lo que defina lo conocido.

En la pregunta que aquí perseguimos, lo anterior tiene por consecuencia la idea según la cual primero ocurre el conocimiento y luego el signo, tanto en lógica como temporalmente: se asigna un signo al conocimiento, no al contrario. Bajo este postulado describe Agustín dos vías en las que uno y otro elemento se unen. Habría una vía que parte de la contemplación de la cosa en el interior del ser humano; a la hora de expresarla se recurre a las palabras que

aquellos por los que los animales, y en primer lugar el hombre, muestran sus afectos, sensaciones o ideas, es decir, que responden a un deseo previo. Los terceros, en fin, son la palabra humana, en cuanto que, en ella, la asociación entre sonido y significado no es ni natural ni rígida, sino adaptable a la voluntad de quienes la usan”. Domínguez, Atilano. “Introducción”. Estudio introductorio incluido en la traducción hecha por este autor sobre el diálogo agustiniano. En: *El maestro o sobre el lenguaje*. Madrid, Trotta, 2003. p. 42. Domínguez supone que los signos dados son rígidos, en el sentido en que su significado no varía. Algo que no parece sostener Agustín.

²⁶³ Cfr. *De mag.* X. 33.

²⁶⁴ Cfr. *Ibid.* IX. 28.

²⁶⁵ *Ibid.* IX. 25. Véase también: *De Trin.* IX. X. 48.

la comunidad ha dispuesto para nombrar las realidades y se emite la que se cree conveniente. Queda también la posibilidad de que se cree una nueva palabra o un nuevo signo, si se considera que las existentes no expresan con acierto lo que se quiere manifestar. Este proceso se formulará con mayor precisión a lo largo del capítulo.

La otra vía responde a cuando se aprenden palabras sin comprender aún su significado. En numerosos textos, pero en especial en *De Magistro* y en las *Confessionum*, Agustín explica este asunto narrando cómo se adquiere el lenguaje, especialmente en el caso de los niños. En su relato, muestra que muchas veces oímos palabras que en un principio suenan simplemente como ruido y que sólo cuando se nos indica, una y otra vez, de qué son signos estos ruidos, ellas se convierten en palabras.²⁶⁶ Esto es, sólo cuando se adquiere el conocimiento de la cosa, las palabras se convierten en signo.

El relato de las dos direcciones es más complejo de lo que lo hemos mostrado aquí. Como vimos, se trata de una discusión enmarcada en los ámbitos ontológico y semiótico, pero, también se traslada a otros terrenos, como el psicológico, el del aprendizaje, el epistemológico y el antropológico.²⁶⁷ Si efectuamos este traslado, la pregunta que hemos planteado acerca de ¿cómo un signo se hace signo?, de marcado énfasis semiótico, puede ser expresada también en términos de ¿cómo se crean o se aprenden los signos? Asimismo, si trasladamos el enfoque, la pregunta por si en el orden lógico es primero la cosa o el signo, a la hora de que un signo se constituya como tal, se convertiría en aquella que indaga por lo que debe ser aprendido primero en el orden temporal y preferido por los seres humanos en la valoración.

Hasta aquí hemos mantenido el énfasis lógico-semiótico en aras de dar continuidad a la argumentación que hemos sostenido a lo largo de este capítulo, pero en ningún caso se trata de relevar este énfasis sobre aquel. Quizás en muchos casos traicionaríamos el espíritu e interés de Agustín si

²⁶⁶ Cfr. *De mag.* X. 33 – 34. En el libro I de *Confessionum* se encuentran numerosas alusiones a este asunto. Véase especialmente *Confess.* I. VIII. 13. Allí usa como ejemplos el aprendizaje de la palabra *cofia* y *cabeza*.

²⁶⁷ Jackson insiste en que las discusiones del lenguaje en Agustín tienen tres énfasis: lingüístico, psicológico y antropológico. Cfr. Jackson, D. *The theory of signs in De Doctrina Christiana*. op. cit. pp. 113-115.

pretendiéramos alejar estas dos perspectivas o si no realzáramos que estas discusiones sobre los signos y el lenguaje están relacionadas íntimamente con la experiencia personal. De hecho, es dentro de otros contextos distintos al semiótico, tales como el de la descripción del proceso de conocimiento y el de la comunicación, en los que Agustín amplía el asunto de la relación entre los signos y la unión con el significado. Así que el propósito que perseguimos acá no se alcanzaría si no tuviéramos en cuenta este asunto. A esto dedicaremos la siguiente sección.

3. Los signos y el *docere*: aprendizaje y comunicación

Una vez descrita la estructura básica del signo, consideremos con más detalle las funciones que este cumple frente a los agentes que hacen uso de él. Ahondaremos en su función pragmática.

Según la definición y estructura básica del signo, un primer acercamiento ubica el énfasis en la persona que percibe el signo, pues indistintamente de si se trata de un signo *natural* o de uno *dado*, un signo puede ser comprendido por este agente. Pero el análisis de los signos en relación con los agentes que hacen uso de ellos no se restringe al estudio desde el punto de vista del receptor. En efecto, una vez la atención se centra en los signos *dados*, el punto de vista del emisor entra en escena, al punto de que, en varias de las discusiones de Agustín, este toma el protagonismo. Tomar este punto de vista resulta de interés para nosotros porque nos permite centrar nuestra mirada, ya no en lo que ocurre una vez se percibe el signo, esto es, lo que hay después de la percepción; sino en lo que hay previo al signo, lo que lo origina, el sentido y condiciones por las cuales es emitido. Esto ampliará la perspectiva para comprender lo que implican los signos. En el presente apartado nos detendremos en estos dos asuntos.

El punto de partida de este capítulo es el señalamiento del propósito fundamental de la emisión (*locutio*) de signos: el *enseñar* (*docere*). Agustín se enfrenta directamente con el planteamiento escéptico según la cual los signos no son capaces de brindar conocimiento e incluso extiende esta duda hacia el

cuestionamiento general que pregunta acerca de qué sirve el mero hecho de emitir palabras si es que ellas no dan nada a conocer (III.1). Ubicados dentro de estos marcos de comprensión, el segundo apartado se centra en mostrar la manera en que Agustín otorga valor a la *locutio*, asignándoles una función dentro del proceso de adquisición de conocimiento, bien sea por la vía del recuerdo o de la búsqueda. En tanto el signo aporte en mayor o menor medida en este proceso, se hablará de que es más o menos *eficaz* (III.2.).

Así como los signos tienen por propósito conducir a la verdad a quien los percibe, Agustín sostiene que ellos deben provenir también de la verdad, de la verdad interior. Siempre que la expresión externa provenga de esta fuente, los signos mantendrán la verdad que ella posee. El tercer sub-apartado analiza, pues, el nexo que existe entre la palabra interior y la palabra exterior, centrando su atención en determinar la diferencia ontológica que hay entre ellas y el lazo que las mantiene unidas: la verdad. A partir de esta última idea alcanzaremos uno de los puntos de inflexión de este capítulo, este es, sustentar la idea de que los signos son también, dentro de su naturaleza, portadores de verdad; razón por la cual son dignos de consideración (III.3.).²⁶⁸

Es necesario analizar también cómo puede romperse el nexo entre palabra interior y exterior. El rompimiento que aquí se analizará se ubica en el terreno del tránsito de lo interior a lo exterior, no en el terreno de la constitución ontológica del signo. Ubicado allí, a Agustín le interesa mostrar que este lazo se rompe intencionalmente. El africano, entonces, sustenta que es posible hablar falsamente, es posible la mentira, entendida como una falta intencional a la verdad y no como un asunto de acuerdo entre el signo y lo significado. La mentira y otras figuras que desconectan la palabra interior y exterior son estudiados por este filósofo (III.4.).

²⁶⁸ La crítica agustiniana ha ido reflejando este interés. Algunos autores han centrado su atención en estudiar la palabra dicha, antes que la palabra significada: véase Bettetini, M. *Introduzione a Agostino*. op. cit. Esta autora explora campos como el de la música, el arte y la mentira en relación con lo expresado. Harrison, C. *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*. op. cit. y O'Connell *Art and the Christian Intelligence in St. Augustine*. op. cit., por su parte, desarrollan este asunto con relación al arte y la estética al punto de encontrar una estética encarnada en Agustín, en lugar de una estética espiritualista.

Con ello, queremos mostrar que además de especificar lo que los signos significan, esto es, la relación entre el significado con el significante, a Agustín interesa de manera particular el análisis del signo en relación con la intención comunicativa de quien lo emite y la posibilidad de adquirir un conocimiento por parte del receptor. De hecho, el rol del signo en estos procesos termina por definir el sello propio del filósofo africano.

3.1. La emergencia del *docere*

Dado que no hay una conexión necesaria entre los signos y lo significado, se levanta la sospecha acerca del papel que cumplen los signos en los procesos de comunicación y aprendizaje. La duda consiste en cuestionar que si reconocemos un signo como signo de algo esto se debe a que ya conocemos lo que él significa; caso en el cual ya conocemos su significado. Pero, si ya conocemos lo que este significa, entonces no necesitamos el signo para conocer lo que se pretende enseñar; en el mejor de los casos, el signo me ayudaría a recordar lo que ya sé. Del lado inverso, si no se conoce aquello que el signo significa, de nada sirve emitir su signo, pues el signo por sí mismo no lo enseña. Así lo expresa Agustín: “Porque, cuando se me da un signo, si sucede que yo no sé de qué cosa es signo, no me puede enseñar nada; y, si lo sé, ¿qué aprendo por el signo?”.²⁶⁹

Esta sospecha hacía parte ya de los cuestionamientos sobre el lenguaje entre algunas escuelas de la antigüedad, en especial, entre las escuelas escépticas. Aristóteles mismo señala que esta posición fue incluso radicalizada por Cratilo quien llegó a negar la posibilidad del hablar mismo al señalar que si el habla no tenía un enlace directo con los objetos, en virtud de la inestabilidad del mundo, aquella dejaba de ser útil.²⁷⁰

²⁶⁹ *De mag.* X.33.

²⁷⁰ Cfr. *Metafísica*. 1010 a. La postura de Cratilo está soportada en la noción de inestabilidad del mundo. Sobre este asunto, véase: Pajón Leyra, Ignacio. “La noción de infinitud aplicada al movimiento: la tesis cratiliana de la total inestabilidad”. En: *Ontology Studies*. No. 9. 2009. pp. 139-153. Versión electrónica disponible en el *Depósito Digital de Documentos*, Universidad Autónoma de Barcelona. <http://ddd.uab.es/record/53758?ln=ca>. Fecha de consulta: 15 de octubre de 2012.

Ya el autor africano se había enfrentado a las dudas escépticas en otros tratados, como el *De Academicos* y *De Beata Vita*, refiriéndose a la posibilidad de la sabiduría y de la vida feliz. También el *De Musica* se mueve bajo la estela escéptica que cuestiona la existencia misma del tiempo. Ahora el turno consiste en encontrar sentido al proceso de comunicación y aprendizaje por medio de signos.²⁷¹ Aunque Agustín no manifiesta explícitamente que tal duda la haya tomado de los escépticos,²⁷² bien puede interpretarse el *De Magistro* como un intento de dar respuesta a esta duda escéptica si tenemos en cuenta el modo en que está planteada y el interés en trascenderla.

El *De Magistro*, en el cual dialoga Agustín junto a su hijo Adeodato, inicia con esta pregunta: “¿Qué te parece que queremos hacer cuando hablamos?”.²⁷³ La respuesta a la pregunta se expone desde el inicio del diálogo y se sostiene a lo largo de él: “Mas desde ahora afirmo que hay dos motivos para hablar: o que enseñemos (*docere*) o que recordemos (*commemorare*) a otros o a nosotros

²⁷¹ A pesar de que no hay garantías que permitan afirmar que Agustín haya conocido de primera mano los textos de Sexto Empírico, extraemos a continuación un fragmento de este autor que muestra la duda que había en estas escuelas sobre la comunicación y la enseñanza: “En cuanto al lenguaje, o significa algo o no significa nada. Y si no significa nada tampoco enseña nada; si significa algo, lo hará o por naturaleza, o por convención. Pero no significa algo por naturaleza, pues no todos entienden a todos: los griegos a los bárbaros, los bárbaros a los griegos, ni los griegos a los griegos o los bárbaros a los bárbaros. Y si significa algo por convención, es evidente que quienes han previamente aprehendido los objetos a los que las palabras hacen referencia, aprehenderán también dichas palabras, pero no es que estas palabras les enseñen cosas que ignoraban, sino que es como si volvieran la vista a lo que ya sabían, pero quienes aspiren a instruirse en cosas que ignoran no podrán conseguirlo” Sexto Empírico. *Contra los profesores*. Madrid, Gredos, 1997. I. IV. 38.

La crítica del escéptico se inscribe dentro de un cuestionamiento general que pone en duda la existencia misma de las disciplinas que conducen al conocimiento, a partir de la puesta en cuestión de cuatro elementos: la materia que se enseña en la disciplina, el maestro, el discípulo y el método de enseñanza. En el caso concreto que nos ocupa, el cuestionamiento acerca de si los signos pueden enseñar algo se inscribe dentro de la pregunta por el método de enseñanza. Según la descripción de los métodos, se puede aprender a través de cosas o a través del lenguaje, pero luego de haber refutado la posibilidad de la enseñanza a través de las cosas, el escéptico inserta su argumento para mostrar que tampoco el lenguaje es capaz de enseñar. A partir de aquí concluye que si no es posible enseñar, tampoco habrá maestros ni discípulos y el edificio del proceso de enseñanza termina por derrumbarse.

²⁷² Agustín conoció los planteamientos escépticos principalmente por vía de los escritos de Cicerón, tales como *Cuestiones Académicas* y *El Hortensio*. En este sentido, conoció la vertiente que deriva de la Media y la Nueva Academia, lideradas respectivamente por Arcesilao y Carnéades. Dentro de la literatura agustiniana, es conocida la réplica que el autor africano hizo al escepticismo y que consignó en *Contra Academicos*.

Aunque Cicerón no concebía a Pirrón dentro del escepticismo, a partir de Enesidemo se reivindica esta figura como heredera del escepticismo. Dentro de esta otra línea se encuentra, a su vez, Sexto Empírico, quien a su turno concibe como escéptica la línea inaugurada por Pirrón (Román, Ramón. *El enigma de la Academia de Platón: Escépticos contra dogmáticos en la Grecia Clásica*. Córdoba, Edit. Berenice, 2007. pp. 28-32). No hay garantías que permitan afirmar que Agustín hubiera conocido de primera mano los textos de Sexto Empírico (O’ Daly, Gerard. “The response to skepticism and the mechanisms of cognition”. En: *Cambridge Companion to Augustine*. op. cit. p. 159).

²⁷³ *De mag.* I. 1.

mismos”.²⁷⁴ En efecto, quien habla “muestra exteriormente, mediante un sonido articulado, el signo de su voluntad”,²⁷⁵ esto es, enseña (*docere*) lo que quiere manifestar. Por otro lado, dado que para que un signo sea entendido como tal se requiere que se sepa de antemano su significado, hablar tiene entonces la función de recordar (*commemorare*), de volver a traer a la mente aquello que ya se sabe, dentro del sentido que ya expusimos, en el que Agustín comprende el recordar.

Agustín había sido maestro en varias ocasiones de su vida y en distintos lugares, razón por la cual hay numerosas alusiones en sus escritos al acontecimiento de la enseñanza, comprendida esta en sentido general a partir de las distintas modalidades que esta pueda tomar: piensa en las enseñanzas que los padres y las cuidadoras dan a los niños, las enseñanzas por medio de las cuales los doctos instruyen a los indoctos, las enseñanzas al interior de los distintos credos, e incluso, la enseñanza de Cristo a la humanidad. No obstante, en el contexto en que lo estamos describiendo, el *enseñar* (*docere*) trasciende el significado restringido que se le da a esta palabra dentro de los procesos formales de enseñanza. En tanto es comprendida como manifestación exterior del pensamiento, abarca una amplia gama de formas de emitir signos: en efecto, enseñamos nuestro interior cuando hablamos, cuando preguntamos, cuando expresamos emociones, cuando cantamos, cuando gritamos, etc., utilizando para ellos un lenguaje verbal, imágenes o gestos, como se hace en la lengua de señas. Así, el *enseñar* reúne distintos propósitos bajo los cuales se emiten los signos, toda vez que todos ellos remiten, en último término, a mostrar lo que hay en el alma de quien lo emite: preguntar, afirmar, recordar, motivar, insinuar, exclamar. Como afirma Rincón, en el *De Magistro*, el verbo enseñar (*docere*) abarca no sólo el recordar (*commemorare*), sino que termina por incluir una amplia gama de significados, tales como *significare, loqui, ostendere, monstrare, indicare y exhibere*, entre otros.²⁷⁶ En este sentido, el *docere* constituye el punto de partida tanto del proceso de comunicación como del de adquisición de conocimiento.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Para ampliar esta cuestión, véase Rincón González, A. *Signo y lenguaje en San Agustín*. op. cit. pp. 159-161.

3.2. El *docere*: creer y conocer

Con lo dicho hasta este momento Agustín no ha salido aún de la crítica escéptica, pues aunque quede justificado el acto de *enseñar*, señalando que por medio de él alguien muestra o hace exterior lo que hay en su interior, esto no implica que quien percibe el signo comprenda lo que el otro quiso decir, ni tampoco que este adquiera nuevo conocimiento por medio de él. ¿Qué se obtiene entonces a partir de la emisión de signos en quien los percibe?

Habíamos señalado que si quien recibe el signo conoce de antemano el significado de lo expresado por un emisor, el signo le ayudará a comprender lo que hay en la mente de quien habla y, por otro lado, a *recordar* conocimientos que ya había en su memoria. Pero, ¿qué se obtiene en quien no conoce los significados? Esta pregunta estará presente en este sub-apartado y en el siguiente, cuando hagamos el despliegue del sentido ético de la emisión de signos. Aquí detallaremos la manera en que Agustín resuelve este asunto acercándose a la emisión de signos desde el terreno epistemológico.

En el terreno epistemológico, Agustín introduce la distinción entre *creer* y *conocer*.²⁷⁷ *Conocer* es un acercamiento de *primera mano*, como lo denomina Jhon Rist,²⁷⁸ pues consiste en la visión directa de las cosas, sin intermediarios. En ocasiones, sin embargo, no tenemos la posibilidad de ver directamente lo que otros dicen acerca del mundo, bien sea porque se refieren a hechos u objetos que no podemos contrastar en el momento, porque se trata de eventos que ocurrieron en el pasado o que quizás ocurrirán en el futuro, que ocurrieron en otros lugares o, finalmente, porque no hemos alcanzado en el interior la comprensión de ciertos asuntos. En consecuencia, el tipo de conocimiento o acercamiento que tenemos de los objetos cuando no tenemos la posibilidad de verlos directamente sería un acercamiento de *segunda mano*. En este sentido, el conocimiento que se obtiene por medio de signos –en tanto el signo por definición es algo que remite a otra cosa, pero esa otra cosa no se hace presente directamente–, es un conocimiento de *segunda mano*.

²⁷⁷ Cfr. *De mag.* XI. 37.

²⁷⁸ Para un desarrollo extenso de esta distinción, véase Rist, J. *Augustine*. op. cit. pp. 31 ss.

Quizás resulte impreciso decir que el conocimiento de *segunda mano* es como tal un conocimiento, pues dentro de la terminología agustiniana, el conocimiento se da únicamente por medio de una contemplación interior directa. Si empleamos esta fórmula aquí (conocimiento de *segunda mano*) debemos tener siempre en cuenta esta advertencia. En ese acercamiento de *segunda mano*, en lugar de conocer, se *cree* lo que está siendo expresado por medio de signos. Agustín ilustra esto con un ejemplo. A partir del relato del libro de Daniel 2. 2. ss, en el cual tres niños son lanzados al fuego, afirma que aunque conoce el sentido de las palabras que se usan en tal relato –es decir, de los signos por los cuales es transmitida esta historia–, jamás vio o tuvo experiencia directa de lo que allí se narra, jamás vio a los 3 niños en esa situación. Aunque el relato da los nombres de los tres niños, esto no hace por sí mismo que estos sean conocidos. No obstante, asegura Agustín, esto no implica que sea falso el relato; sólo implica que debe ser creído antes que conocido.²⁷⁹

Así, los signos por sí mismos no conducen al conocimiento, pero sí a la creencia. Ahora bien, en tanto este conocimiento de *segunda mano* es anterior al de *primera mano*, se comprende que para entender generalmente se requiera primero creer.²⁸⁰ Empleamos el adverbio ‘generalmente’ porque queda abierta aún la posibilidad de que el conocimiento se revele al ser humano sin mediación de signos. La respuesta a este asunto la consideraremos en el último subapartado de este capítulo, cuando analicemos la necesidad de la comunicación. Por ahora analicemos el caso en que hay mediación de signos; es el caso que más interesa a Agustín, pues se trata de la forma habitual a través de la cual se accede al conocimiento en la actual condición caída del ser humano, en la que encuentra la verdad solamente en enigma. En esta condición, entonces, la creencia es un primer peldaño; y se convierte en conocimiento cuando la verdad se revela directamente. Sólo algunas de estas

²⁷⁹ Cfr. *De mag.* XI. 37.

²⁸⁰ *Nisi credideritis, non intelligetis.* Agustín hace eco de esta afirmación de Is. 7. 9. No obstante, señalemos que el camino inverso también fue desarrollado por Agustín, en tanto, sostiene, la creencia debe estar soportada por la inteligencia para que no se termine creyendo en absurdos. “Debe el hombre ser inteligente para buscar a Dios” *Ibid.* XV. II. 3. Véase también: “Hemos de evitar, es cierto, que el alma, cuando cree o que no ve, se finja algo irreal y espere y ame lo que es falso. Pues en esta hipótesis la caridad no brotaría de un corazón puro, de una conciencia recta y de una fe no fingida, fin del precepto, en expresión del Apóstol” *De Trin.* VIII. IV. 6.

creencias alcanzan el estadio de conocimiento de *primera mano*: “lo que entiendo, también lo creo; pero no todo lo que creo lo entiendo también. Por otra parte, todo lo que entiendo, lo sé; pero no sé todo lo que creo”.²⁸¹

Pero el hecho de que se trate de un estadio inferior al del conocimiento, en el cual no se puede aún afirmar verdad, no hace que por ello carezca de interés o de importancia. Su valor, dentro de lo que a nosotros nos interesa, radica inicialmente en que es un paso previo y necesario para que el conocimiento se alcance: previo, en el orden del tiempo, en tanto es anterior al conocimiento; y necesario, en orden ontológico, dado que es el modo propio de conocimiento en la condición humana de caída.

Como conocimiento previo, se requiere que se dé un tránsito hacia el conocimiento directo. Se requiere, considera Agustín, que quien crea contraste lo aprendido con la observación directa; que no se conforme con la aproximación de *segunda mano*, pues esta puede ser aun engañosa, sino que continúe buscando la verdad. La búsqueda sería la actitud propia del creyente que lo mueve a contemplar de *primera mano* aquello que ha recibido de *segunda mano*. La que lo conduce a *conocer* después de *creer*. Vale la pena insistir en que, en este contexto, la creencia es entendida dentro del terreno epistemológico. No se trata aún de la creencia religiosa, sino de un paso previo o de un acercamiento distinto a lo que se busca conocer, que se funda en que esto no ha sido contemplado aún. Agustín posteriormente hará la distinción entre la creencia en sentido epistemológico y el creer en sentido religioso.

Retornemos a los signos. Aunque estos no proporcionan directamente conocimiento, sí llevan a la creencia. Esto es, el signo muestra algo de lo que significa, lo hacen presente, pero a la vez oculta; no lo muestra en su totalidad en virtud de que no hay identidad ontológica entre el signo y lo significado. Los signos, por ello, son la forma privilegiada de acceso al conocimiento en la condición humana. Son necesarios, tanto en el orden temporal como ontológico, pues en ellos se revela lo que ha de ser conocido, aunque se revele de modo imperfecto, en enigma, como en un espejo; en virtud de ello, los signos mueven o invitan a quien los percibe a buscar lo que aún permanece

²⁸¹ *De mag.* XI. 37.

oculto. Refiriéndose a las palabras, Agustín señala: “hasta aquí ha llegado el valor de las palabras, ya que, a mucho concederles, ellas nos invitan simplemente a buscar las cosas, pero no las manifiestan para que las conozcamos”.²⁸² El habla sería, pues, como señala Rist, condición necesaria de la enseñanza, pero no suficiente.²⁸³

Con todo, mientras los signos conducen a la creencia a quien escucha, la observación directa de objetos y eventos conducen al conocimiento; mientras aquellos requieren interpretación, estos implican visión e iluminación; mientras aquellos motivan a la búsqueda, estos implican verdad. Bajo este esquema, la duda escéptica, aunque no queda desmontada, no conduce necesariamente a descartar la emisión de signos en el camino del conocimiento, toda vez que estos son revalorados en virtud de que generan creencia y motivan al buscar.

Aun cuando el tránsito de la creencia hacia el conocimiento lo ejecute el ser humano, movido por su interés en encontrar la verdad, Agustín repara en que los signos tienen también un papel en él. En efecto, no desconoce que algunos motivan más que otros a la búsqueda. En este sentido, algunos signos son más *eficaces* que otros. Cerremos este subapartado considerando este asunto.

En dos contextos distintos se refiere Agustín a este asunto. En cuanto a las palabras, se refiere a ello a modo de ‘fuerza de la palabra’ (*vis*), definida en *Principia Dialectica* así: “la fuerza de la palabra es por la que se conoce de cuánto es capaz (*valeat*). Sin embargo, es capaz tanto cuanto pueda mover al oyente (*movere potest*)”²⁸⁴. Agustín desarrolla esta idea señalando que una palabra bien puede mover al oyente en virtud de sí misma, esto es en cuanto sonido (*decoro*), o en virtud de lo que significa (*verdad*). Del primer asunto se encargaría el orador, mientras que del segundo, el dialéctico, aun cuando recomienda que uno y otro se ocupen de los dos asuntos, anticipando lo que trataría posteriormente en *De Doctrina Christiana*.²⁸⁵

²⁸² *De mag.* XI. 36. La idea se repite en XIII. 41: “De ahí que, incluso en las cosas que se contemplan con el alma, todo aquel que no puede contemplarlas por sí mismo, en vano oye las palabras del que las ve, a no ser porque es útil creerlas mientras las ignoramos”.

²⁸³ Cfr. Rist, J. *Augustine*. op. cit. p. 32.

²⁸⁴ *Dial.* 1413. VII. También hace una mención a ello en *De mag.* X. 34.

²⁸⁵ Cfr. *Dial.* Ibid.

En cuanto a signos que no son palabras, Agustín se refiere a la eficacia (*virtus*) casi exclusivamente en el contexto de los signos sacramentales, en donde la eficacia consiste en que estos operan un cambio salvífico en quien los recibe. Esta eficacia podría extenderse hacia los signos en general, a condición de que se entienda que, en este otro caso, el cambio que estos operan no es salvífico, sino que se remite a los campos que hemos venido analizando: a la comunicación y al conocimiento.

En un sentido amplio, los sacramentos son manifestaciones de Dios, unión entre la palabra divina y un objeto: “Se junta la palabra al elemento y se hace el sacramento (*sacramentum*), que es como una palabra visible”.²⁸⁶ Una definición de este tipo deja abierta la puerta para que el sacramento comprenda más elementos que los que la teología medieval posterior fijó. En efecto, entendidos como manifestación divina, abarcarían objetos materiales, textos, personas, expresiones artísticas y a Cristo mismo. En un sentido restringido, Agustín se refiere solamente al bautismo y la eucaristía, sobre los cuales desarrollaría reflexiones relacionadas con el rito, los ministros y, lo que nos interesa ahora, la eficacia.

En relación al bautismo, pregunta por el origen del poder eficaz del agua: “Esa eficacia (*virtus*) del agua, tan grande que ésta toca el cuerpo, mas lava el corazón, ¿a qué se debe sino a la palabra, la cual, porque, aun en esta palabra misma, una cosa es el sonido transitorio, otra la eficacia permanente, actúa no porque se pronuncia, sino porque es creída?”²⁸⁷ Con ello sale al paso de los ataques de los donatistas, que señalaban que un sacramento ofrecido por un ministro indigno no era válido. Agustín responde que este es eficaz por la palabra de Dios, palabra interna, creída, que actúa por medio del objeto material. Los dos elementos son necesarios (la palabra divina manifestada en el sacramento y la palabra creída), al punto que, llega a afirmar que, en ocasiones, la eficacia se mantiene por la comunidad que cree en la palabra, aun cuando quien lo recibe no crea todavía (piénsese en los niños). La fe de la Iglesia suple esta carencia en los infantes hasta que ellos se hagan

²⁸⁶ *In Io. Ev. Tr.* LXXX. 3.

²⁸⁷ *Ibid.*

conscientes del sacramento recibido.²⁸⁸ En suma, no es la condición material la que soporta la eficacia: es la palabra presente en él.

Traslademos esto a la teoría general del signo. Tomado como signo, esto es, no solamente como cosa –sonora o visual– la eficacia del signo no se encontraría solamente en el significante, aunque pueda tener que ver con ello, según decoro. La eficacia se soporta en la relación que se establece entre significante y significado y, análogo a como sucedía con las palabras, indica la capacidad que tiene un signo de poner en contacto a los agentes con aquello que significa. En este sentido, la vocación de eficacia de los signos está de alguna manera oculta en su definición. Los signos son signos en tanto son en alguna medida eficaces: son signos en tanto expresan lo que el emisor tiene en la mente y evocan el recuerdo y la búsqueda en quien los percibe, así sea de modo poco eficaz.

Es relevante sacar a la luz el carácter eficaz no sólo porque él constituye una nota característica de los signos, sino para mostrar en qué consiste su modo de operación: la eficacia permite juzgar cuáles signos son más o menos indicados en un intercambio comunicativo en una determinada situación, para la tarea de cumplir los propósitos de comunicación y aprendizaje. ¿Qué criterios son estos? La referencia a las palabras y a los sacramentos aporta elementos en esta dirección. Detengámonos inicialmente en el último caso.

A propósito de estos se aclara en qué sentido los significantes son eficaces. Agustín caracteriza los sacramentos a partir de la relación entre el significado y el significante, entre la palabra verdadera y la que se manifiesta: “los sacramentos no serían en absoluto sacramentos si no tuviesen ciertas semejanzas con aquellas realidades de que son sacramentos”.²⁸⁹ Emerge aquí el criterio de semejanza como criterio que mienta una propiedad de eficacia. En tanto los sacramentos se establecen para manifestar lo invisible por medio de lo visible, esto se hace más claro en realidades que comparten características similares. ¿Qué objetos del mundo manifiestan las realidades invisibles?

²⁸⁸ Cfr. *Ibid.* También *Ep.* 98. 10.

²⁸⁹ *Ep.* 98. 9.

En la concepción ontológica agustiniana, según la cual lo creado remite siempre al creador, en toda criatura hay cierta semejanza con la divinidad: “en toda criatura hay esa semejanza”.²⁹⁰ Es decir, en principio, toda criatura es susceptible de ser interpretada como sacramento en sentido amplio –podría decirse, en sentido ontológico–, toda vez que ha sido creada según número, medida y peso. Así, a partir del estudio de lo creado, podría elevarse el estudioso hacia la contemplación de Dios. ¿Qué hace entonces que se use uno u otro elemento del mundo como sacramento o como signo que manifiesta la divinidad? Ya en el caso de las palabras, se había dicho que el vínculo entre significado y significante era convencional, no natural. Ahora, es el momento de especificar este asunto en el caso de los signos que no son palabras, teniendo en cuenta que, aun siendo convencionales, muchos de ellos se usan como signos en virtud de su semejanza con lo significado.

Aun cuando toda criatura es susceptible de ser interpretada en sentido amplio como analogía del mundo espiritual, algunas de ellas sirven mejor a este propósito. En principio, siguiendo la ontología neoplatónica, las realidades espirituales reflejan de mejor manera a Dios, tal como se muestra en el programa llevado a cabo en *De Trinitate*, según el cual el alma humana es el mejor espejo de la trinidad. Los cuerpos materiales estarían a una distancia mayor que lo inmaterial, en virtud de su materialidad. No obstante, aun cuando se establezca una escala de seres que muestren más o menos semejanza con el mundo espiritual, la condición ontológica universal no es suficiente para que un objeto se use como signo de otra realidad. Esto en razón a que las semejanzas entre uno y otro mundo pueden ser de muchas maneras: “pero como puede ser de muchos modos una cosa semejante a otra, tales signos no tienen valor entre los hombres, si no se viene a acuerdo”.²⁹¹

Dado que las semejanzas entre un significante y un significado pueden ser muchas, se requiere que se seleccionen las semejanzas que se quieren resaltar, esto es, lo que en efecto se espera que la mente conciba a partir de la percepción del signo o lo que se espera expresar. Esto lo hace, entonces, el consenso, la comunidad. Ella es, en suma, la encargada de fijar la relación

²⁹⁰ *Ep.* 55. 11.

²⁹¹ *De doct. Chr.* II. XXV. 38.

significativa. Agustín da un ejemplo de ello, a propósito del uso de la levadura como signo:

“mas como las cosas pueden ser semejantes de distintas maneras, no juzguemos que es ley terminante que lo que una cosa significa en determinado pasaje, por semejanza, esto mismo lo ha de significar siempre. Así, pues, el Señor usó de la comparación de la levadura por vía de reproche al decir: *guardaos de la levadura de los fariseos*; y por alabanza cuando dijo: *semejante es el reino de los cielos a una mujer que esconde la levadura en tres medidas de harina, hasta que fermentó toda la masa*”²⁹².

Así, en el terreno general de los signos se constata que la unión entre significado y significante es convencional, aun cuando uno y otro puedan ser semejantes ontológicamente. La semejanza ontológica debe desplazarse hacia el terreno significativo si se quiere que el signo sea tal y si se quiere además *eficacia*:

“Si se aducen algunos símbolos y semejanzas, no sólo del cielo y de los astros, sino también de las criaturas inferiores, para expresar la dispensación de los sacramentos, es porque hay una elocuencia en esta doctrina saludable, muy a propósito para mover los afectos de los lectores, llevándolos de lo visible a lo invisible, de lo corporal a lo espiritual, de lo temporal a lo eterno”.²⁹³

La mayor o menor semejanza ontológica respecto a Dios, que es condición de todo lo creado, es utilizada como elemento retórico, como instrumento que mueve los afectos, que es capaz de conducir hacia otra realidad. En ese sentido, aunque la eficacia está soportada en una condición ontológica (que a su vez, no hay que olvidarlo, es también una desemejanza en tanto un mundo es temporal y el otro no), es necesario que esta condición se traduzca en elemento persuasivo.²⁹⁴ La relación de semejanza, que en principio mienta

²⁹² *Ibid.* III. XXV. 35.

²⁹³ *Ep.* 55. VII. 13.

²⁹⁴ Como muestra Todorov, la noción de metáfora que recoge Agustín proviene de la corriente retórica antigua, cuyas fuentes se encuentran en Aristóteles, Teofrasto, Cicerón y Quintiliano. Cfr. Todorov., T. *Teorías del símbolo*. op. cit. pp. 30-33; 59.

características estructurales similares entre uno y otro elemento, se traduce así en una categoría tomada de la retórica: la elocuencia.

Aunque la eficacia del signo pueda estar soportada en la similitud estructural entre significante y significado, ella no es aún suficiente. La semejanza de los elementos se hace eficaz solamente cuando la cosa en cuestión (*vestigum*) se convierte en *signo* (*signum*) y cuando ella opera eficazmente dentro de una comunidad que lo comparte. Así, la eficacia, como el signo, se enuncia como una cualidad perteneciente al terreno semiótico –o al lingüístico, si se da en el terreno de las palabras–, no al de la ontología.

Tal como se manifestaba en *Principia Dialectica*, en este otro terreno encontramos dos fuentes de eficacia: la verdad y el decoro, asuntos de lo cual se ocupan respectivamente el dialéctico y el orador. El primer asunto se refiere directamente a lo significado por el signo, mientras que el segundo implica su expresión material y la capacidad de que este elemento material lleve a quienes lo perciben al conocimiento de aquello, esto es, se refiere tanto a la relación entre significado y significante como a la relación del signo con los agentes. De ahí que, como señala Todorov, las discusiones en torno a la fuerza de la palabra se hayan dado en el terreno de la retórica.²⁹⁵

A este respecto, señalemos brevemente que entre otros elementos retóricos, la elección de las palabras es un criterio de eficacia. Hemos dicho ya que las palabras mueven al receptor en virtud del conocimiento previo que este tiene de ellas. En un primer lugar, entonces, la eficacia estaría cifrada en la relación entre palabra verdadera y palabra conocida, análogamente a como sucedía en los sacramentos. La eficacia de la palabra dependería en este caso de si esta, a la vez que manifiesta lo que quiere manifestar, teje relación con lo previamente conocido. En numerosas ocasiones Agustín usa esta noción para aconsejar a predicadores el modo de acercarse a los feligreses, de mejorar sus discursos o sus prédicas, indicando por ejemplo que cierto uso de palabras puede contribuir, mejor que otras, a expresar una idea. También lo emplea indicando a sus lectores que sus escritos son sólo una de las formas en que

²⁹⁵ Cfr. *Ibid.* p. 45. La eficacia, como capacidad análoga de los signos en general, sería asunto, entonces, también de cierta retórica no restringida al ámbito de las palabras.

puede exponerse el mensaje divino, pero que quien no lo comprenda, bien tiene otros escritores a los cuales puede acercarse para comprenderlo mejor. Desde este punto de vista se puede afirmar que si los signos con los cuales se quiere mostrar una idea no cumplen los propósitos de enseñar, recordar o de promover el conocimiento, pueden ser removidos y cambiados por otros más eficaces.

3.3. El *docere* y la intención comunicativa: palabra interior y palabra exterior

Hemos examinado ya lo que obtiene de los signos quien los percibe: incita el recuerdo y lo mueve a buscar. De allí pasamos a describir la noción de eficacia, en virtud de que habría signos que cumplen este propósito en mayor o menor medida. Volvamos ahora a uno de los asuntos que surgen al considerar el punto de vista de quien emite los signos. Según hemos dicho, el signo expresa lo que tiene en su mente; además de ello, en tanto cumple este cometido, podría hablarse también de cierta eficacia en el *enseñar*. En los términos agustinianos aquel conocimiento interior que se expresa por medio de signos, corresponde a la distinción entre la palabra interior y la exterior. Analizaremos tanto la conexión de estos elementos, en este subapartado, como sus posibles desconexiones, en el siguiente.

En *De Magistro*, Agustín anunciaba aquella distinción para esclarecer el propósito de la oración religiosa: si la oración se hace pronunciando palabras hacia el exterior, será con el fin de comunicar a los hombres el contenido de la oración, pues Dios escucha la oración en el interior.²⁹⁶ Dentro de la palabra exterior está incluida también el habla interior –que no es la palabra interior que más adelante describiremos–. El habla interior es temporal, pues, aunque no es exteriormente audible, consiste en una sucesión de palabras. Y, señala Agustín, la emitimos interiormente con el fin de enseñar o recordar un contenido, aun cuando sea solamente a nosotros mismos. Así, el habla interior es también una suerte de diálogo en el que se ejecuta una suerte de *docere*.

²⁹⁶ Cfr. *De mag.* I. 2.

¿Qué se entiende entonces por palabra interior y cuál es la diferencia con la exterior? Habría que ir al *De Trinitate* para encontrar de modo más detallado la relación que perseguimos.

La visión de la ciencia que se obtiene por medio de la contemplación interior de la palabra divina se establece en la memoria; posteriormente, la inteligencia fija la mirada sobre ella para que se dé el conocimiento. Sostiene Agustín que aquella contemplación es ya una manera de ser de la palabra: es palabra verdadera, pues es semejante a la verdad divina, nace de la contemplación fruto de la iluminación. Es de interés para Agustín insistir en que esta palabra es anterior al idioma,²⁹⁷ pues, de esta manera, la protege de que sea comprendida como parte del mundo temporal. En efecto, cualquier idioma, sea este expresado mentalmente o expresado en viva voz, es ya un fenómeno que transcurre en el tiempo. Pero aquella palabra no transcurre en el tiempo, sino que es el fruto de una visión fugaz, una visión atemporal “mediante la cual se ve y comprende la verdad y la sabiduría”.²⁹⁸ Aunque se trata de la palabra, esta no se escucha, no transcurre en el tiempo, por ello es una palabra vista: “en el alma no es una cosa el ver y otra el oír”,²⁹⁹ sólo se da el ver: “cuando pensamos en nuestro interior ambos son la misma cosa”.³⁰⁰ Dicho sea de paso, tal palabra toma distintas denominaciones en la terminología que Agustín usa apoyándose en los textos bíblicos: expresiones como ‘palabra pensada’, ‘hablar dentro de sí’, ‘pensar en el corazón’, ‘palabras del corazón’, resultan ser sinónimos.³⁰¹

En la visión de la palabra atemporal se inicia el camino que conduce hacia su expresión exterior. Los elementos implicados y el camino pueden ser

²⁹⁷ “Todos estos conocimientos que el alma humana adquirió por sí misma, y por los sentidos del cuerpo y por testimonio ajeno, los conserva en los silos de la memoria, y de ellos nace el verbo verdadero cuando hablamos lo que sabemos, verbo anterior al sonido o a la concepción del sonido. Y entonces el verbo es semejante en extremo a la cosa conocida, de la cual nace la imagen, pues la visión del pensamiento se engendra de la visión de la ciencia, verbo que no pertenece a idioma alguno, verbo verdadero de realidad verdadera, verbo que nada tiene de suyo, sino que todo lo recibe de la ciencia que le da el ser. El que dice lo que sabe, no interesa saber cuándo lo aprendió; a veces su verbo es tan rápido como su ciencia; lo que importa es que el verbo sea verdadero, esto es, nacido de las realidades que se conocen” *De Trin.* XV. XII. 22. La misma idea se sostiene en XV. X. 18 – XI. 20.

²⁹⁸ *C. Adim.* XXVIII. 2. Esta visión se distingue de otras dos: la de los ojos corporales y la de la imaginación mediante la cual nos representamos lo que sentimos a través del cuerpo.

²⁹⁹ *De Trin.* XV. X. 18.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Cfr. *Ibid.* XV. X. 17.

sintetizado en la siguiente cita del *De Trinitate*: “informado el pensamiento por la realidad conocida, es palabra lo que decimos en nuestro corazón, palabra que no es griega, ni latina, ni pertenece a idioma alguno; pero siendo preciso hacerla llegar a conocimiento de aquellos con quienes hablamos, se emplea un signo que lo exprese”.³⁰²

En relación con la teoría del signo, la palabra interior y la exterior resultan ser el significado y el significante. Estos dos elementos se distinguen ontológicamente, en tanto la primera es atemporal, mientras que la otra es temporal. Esto es, la primera es imagen de la sabiduría eterna, mientras que la otra asume las características propias de la condición temporal: se configura a partir de las particularidades de un contexto histórico, toma la forma de idioma o de cualquier tipo de signo, sea verbal o visual. De la misma manera, la relación entre una y otra se soporta en la idea de la convencionalidad del lenguaje: el signo que se genera no se une necesariamente a lo significado, sólo intenta expresarlo.

Ahora detengámonos en el tránsito que conduce entre la palabra interior hacia la exterior. Con anterioridad señalamos que el signo es tal en virtud de que contiene un significado. Esto es, que antes de significar el signo no es tal en absoluto. Este principio impacta en el orden ontológico (afirmando la diferencia entre lo inmaterial y lo material), en el ético (asignando valores a cada cual), semiótico (indicando los elementos del signo) y en el aprendizaje (señalando cómo se adquieren los signos).

La cita que trajimos del *De Trinitate* insiste en un elemento más en esta relación: el signo se expresa en virtud de la intención comunicativa. La relación entre lo material y lo inmaterial en el signo surge de la necesidad de que lo inmaterial, el conocimiento que alguien posee, se traslade hacia la mente de otro. La palabra interior se hace exterior en virtud de la necesidad de comunicación, o lo que es lo mismo, lo atemporal se hace temporal para poder ser comunicado.

³⁰² *Ibid.* XV. X. 18.

Desde este punto de vista damos mayor consistencia a uno de los asuntos que ya habíamos tratado, el de la comunicación. Desde el punto de vista que consideramos ahora se comprende que en virtud de la intención comunicativa en la unión entre el significado y el significante habría una suerte de transformación de lo atemporal en temporal. La palabra eterna se hace temporal, audible o visible, para poder ser comunicada, pero en ese tránsito no pierde su naturaleza, no deja de ser verdadera. Así, aunque en el signo confluyan dos realidades de naturaleza ontológica distinta, esto no hace que pierda su verdad. El signo es una forma en la que la verdad se hace presente.

Se puede entrever aquí que el proceso mediante el cual el signo se hace tal puede compararse con el hecho de la encarnación.³⁰³ Uno y otro fenómenos consisten en que lo atemporal se hace temporal, asunto sobre el cual Agustín termina reconociendo la incompetencia del entendimiento humano para comprenderlo en su totalidad. En *De Trinitate* Agustín sostiene: “y así como nuestro verbo se hace voz sin mudarse en palabra, así el verbo de Dios se hizo carne sin convertirse en carne. Al asumir lo sensible sin ser por él absorbido, nuestro verbo se hace palabra y el verbo se hizo carne”.³⁰⁴ En ambos se presenta la misma relación ontológica entre los elementos, dentro del marco según el cual lo atemporal se hace temporal en virtud de una necesidad de hacerse presente exteriormente:

“Así como al hablar el sonido se hace palabra de lo que llevamos en el corazón, a fin de que lo que llevamos en el alma penetre en el oído del que oye, lo que llamamos lenguaje, sin que nuestro pensamiento se convierta en ese sonido, sino que permaneciendo íntegro en sí, toma sin menoscabo de algún cambio propio, la forma de voz, mediante la cual penetra en los oídos, igualmente la palabra de Dios sin mudanza se hizo carne y habitó entre nosotros”.³⁰⁵

Agustín emplea esta comparación para explicar el fenómeno complejo, esto es, el de la encarnación, a partir de un fenómeno conocido, el de cómo se hace exterior la palabra interior, aunque la equivalencia también hace que aquel

³⁰³ Y, cómo ya lo hemos señalado, estaría a la base de la teoría sacramental agustiniana.

³⁰⁴ *Ibid.* XV. XI. 20.

³⁰⁵ *De doct. chr.* I. XIII. 12.

pueda ser explicado por este último: “Así, nuestro verbo se hace en cierto modo voz del cuerpo al convertirse en palabra para manifestarse a los hombres, como el Verbo de Dios se hizo carne tomando nuestra vestidura para poder manifestarse a los sentidos de los hombres”.³⁰⁶

El paralelo con el fenómeno de la encarnación de Cristo permite hacer algunos énfasis en la teoría de los signos: el signo es una forma de expresar la verdad, un *recuerdo material* de la verdad que hay en el alma, al modo en que la verdad se *encarna* en la materia; esto es, en él confluyen dos naturalezas que, aunque unidas, no dejan de conservarse íntegras. Finalmente, lo atemporal se encarna en virtud de una necesidad de comunicación, de que la verdad llegue a los demás seres humanos. No sobra decir que se trata solamente de un paralelo que permite comprender tanto la estructura de uno como de otro fenómeno. Pero esto no conduce a que se pueda hablar de los signos en general como la irrupción de Dios en la historia o como su manifestación directa. No hay que olvidar que los signos en general no necesariamente poseen una función salvífica y que no todo significado se funda en el conocimiento que brinda la iluminación.

Cerremos este apartado señalando que, aunque estos asuntos sean desarrollados particularmente en referencia a los signos verbales, no se debe perder de vista que estos son, en general, signos exteriores. Así, a la luz del *De Trinitate* y de la *Cuestión 46*, se hace claro que las palabras no son los únicos signos por medio de los cuales es posible expresar las cosas pensadas, aunque sean los principales en virtud de su número y desarrollo. La ‘traducción’ de una imagen interna en signos exteriores no exige que esta sea hecha por medio de locuciones verbales; en su lugar, son posibles otras maneras de significarla. En efecto, Agustín termina afirmando que este signo exterior “con frecuencia es un sonido, alguna vez una seña; aquel habla al oído, esta, a la vista; y estos signos materiales son medios que sirven para dar a conocer a los sentidos del cuerpo nuestra palabra mental”.³⁰⁷

³⁰⁶ *De Trin.* XV. XI. 20.

³⁰⁷ *Ibid.* XV. X. 19.

Un asunto distinto consiste en determinar si a partir de estos otros signos es posible reconstruir una teoría consistente de los signos en el pensamiento de Agustín. Aunque está abierta la puerta conceptual para hacerlo, lo cierto es que una teoría de los signos como comunicantes de cosas pensadas sólo fue desarrollada por Agustín en torno al lenguaje verbal. No se encuentra en él un estudio de proporciones y consistencia similares en torno a otros signos. En este sentido, tenemos que decir que así se acepte que otras manifestaciones sean posibles, una reconstrucción de ellas, como teoría del signo o del lenguaje en Agustín, deba ser postulada solo a partir del traslado de lo dicho sobre las palabras al terreno de las otras manifestaciones,³⁰⁸ a veces sin ninguna otra advertencia que aquella que indica que estos otros son también signos que llevan un contenido al pensamiento. Así, al analizar la música, debemos partir del análisis de los signos en general y de las palabras.

3.4. Desconexión entre la palabra interior y la exterior

Hemos sustentado hasta aquí que un signo se emite con el fin de sacar al exterior la palabra interior. Al respecto, puede postularse que si un signo no cumple el fin comunicativo, esto es, si no expresa lo que hay en el interior de quien lo emite, pierde su función y eficacia. En efecto, ¿de qué sirve un signo que no tiene capacidad alguna de mostrar a quien lo percibe lo que hay en la mente de quien lo emite? Agustín se detiene en este punto a lo largo de varios de sus escritos, en los que detalla los mecanismos por medio de los cuales un signo podría perder su capacidad comunicativa. Dividiremos estos mecanismos en dos: aquellos que se derivan de la naturaleza misma del signo y aquellos que se derivan de la intención del emisor. Al igual que cuando describíamos la estructura del signo, en este caso la atención de Agustín recae primordialmente en los segundos.

³⁰⁸ Rincón González llega a la misma conclusión, si bien por un camino distinto. A partir de la distinción contemporánea entre semiología (teoría general de los signos) y lingüística (teoría sobre el lenguaje verbal) concluye que los otros lenguajes son tales sólo metafóricamente. Cfr. *Signo y lenguaje en San Agustín*. op. cit. p. 156.

Los primeros han sido ya de alguna manera esbozados, pero daremos aquí un mayor nivel de concreción. Agustín no define con precisión cómo la palabra interna se convierte en palabra externa. Este es uno de los asuntos sobre los cuales considera que la inteligencia humana no es capaz de indagar. En lugar de ello, decíamos, señaló que se trata de una misma palabra y de dos naturalezas. Ahora bien, dicha distinción de naturaleza conlleva que se dificulte la expresión de lo interior por medio de lo exterior, al punto que incluso pueda perderse la conexión entre una y otra. La dificultad recae sobre el hecho mismo de que se intente expresar algo atemporal por medio de elementos temporales. Es decir, aquello que vemos en un momento fugazmente, en una sola mirada, pero que luego se oculta, debe ser expresado por medio de sucesiones: “lo que yo comprendo inunda mi alma con la rapidez de un rayo; en cambio, la locución es lenta, larga y muy diferente, y mientras van apareciendo las palabras, lo que yo había entendido se ha ya retirado a su escondrijo”.³⁰⁹

Esta dificultad se puede interpretar como el esfuerzo por encontrar signos que expresen con mayor o menor precisión la imagen vista. De hecho, en efecto, notamos que hay palabras que se ajustan en mayor o menor grado a lo que queremos manifestar, o que hay formas de expresión con las cuales nos sentimos más satisfechos que con otras. Agustín, incluso, dará algunas recomendaciones al respecto en *De Doctrina Christiana* y en *De Catechizandis Rudibus*. Esta idea la usa Agustín para explicar el hecho de que exista en los oradores una sensación de insatisfacción al intentar hablar acerca de la verdad, la sensación de que siempre falta algo por decir, de que las palabras no alcanzaron a manifestar la verdad que debía ser develada, así se haya ejecutado un buen discurso o se haya hecho una brillante locución.³¹⁰ Esta sensación psicológica hundiría sus raíces entonces en la distinción ontológica mencionada. En efecto, por más precisas que sean las descripciones, no habría alguna que abarque la verdad en su totalidad. Cualquier acercamiento, por cercano que sea, no deja de ser un intento de expresar una realidad que

³⁰⁹ *De cath. rud.* II. 3.

³¹⁰ “Tampoco a mí me agradan casi nunca mis discursos. En efecto, estoy deseando un discurso mejor del que con frecuencia me estoy gozando en mi interior, antes de comenzar a expresarlo con palabras sonantes; y cuando me parece inferior al que yo había imaginado, me entristezco porque mis palabras no han podido reflejar fielmente mis sentimientos. Estoy deseando que el que me escucha entienda todo como yo lo entiendo, y me doy cuenta de que no me expreso del modo más apto para conseguirlo. Esto es debido, sobre todo, a que lo que yo comprendo inunda mi alma con la rapidez de un rayo”. *Ibid.* II. 3.

pertenece a otro orden ontológico, asunto que, en suma, escapa de nuestro control. En último término, esta radica en que ningún elemento temporal es capaz de abarcar lo intemporal.

Pero también ocupa a Agustín las desconexiones que existen entre la palabra interior y la exterior que se derivan de la intención humana, aquellas que sí podemos solventar voluntariamente. Siguiendo el hilo de lo que es un signo – esto es, un medio por el cual se busca comunicar lo que hay en el alma de quien lo emite–, la mayor dificultad estaría centrada, entonces, en las interferencias que hacen que no se enseñe lo que hay en el alma. Esto es, con aquellas que impiden que la *dictio* sea propiamente expresión del *dicibile*; que el significante exprese lo significado. Se trata de dificultades que emergen en el hecho básico de intentar comunicar o enseñar.

Insistamos en que estamos describiendo las interferencias que pueden tener los signos desde el punto de vista de quien los emite y que la descripción que hacemos es de carácter formal. Por un lado, esto hace que queden fuera de consideración otros aspectos que garantizarían el proceso de comunicación, tales como el hecho de que el emisor tenga capacidad de emitir signos o que esté en condiciones históricas de hacerlo. Por otro lado, la descripción que hacemos aquí es una descripción formal, en el sentido en que dejamos de lado el hecho de que quien emite el signo conozca un lenguaje o las palabras indicadas para expresar lo significado, o que exista en el interlocutor o la comunidad simbólica en la que se da el intercambio de signos una comprensión del significado expresado en cada signo. Estos aspectos, entonces, los damos por el momento por supuestos. Algunos de esos tópicos ya los hemos tratado y otros los trataremos más adelante.

Aun suponiendo, entonces, que la emisión de signos se da por parte de un emisor capaz de producir signos y que existe un interlocutor o una comunidad capaz de captarlos y comprenderlos, existirían una serie de figuras que podrían entorpecer la conexión entre la palabra interna y la externa. Algunas de estas figuras o mecanismos tendrían una descripción psicológica, mientras que otras podrían tener una de carácter lógica o filosófica. Agustín se detiene en los

siguientes casos: usar palabras equivocadas, hablar sin pensar, decir mentiras y callar. La mentira ocupará la mayor atención en este asunto.

Emitir palabras equivocadas es un error común entre los hablantes; usualmente ocurre en los *lapsus linguae*. Simplemente por fuerza de la costumbre o de una reacción inmediata se emiten ciertas palabras que resultan erróneas para lo que en el momento se quiere expresar. Y aunque constituyen un entorpecimiento de la locución en el sentido en que no expresan lo que hay en el interior, aquello no implica intención de engaño por parte de quien lo hace. Por ello, rápidamente, al notar el error, puede ser corregido.

Hablar sin pensar puede ocurrir en momentos en los cuales ciertas palabras, sentencias o fórmulas se repiten una y otra vez, como es el caso de la repetición del símbolo,³¹¹ de cantos o de himnos. En ocasiones estas frases se repiten por fuerza de la costumbre, sin conocer su contenido en absoluto. Otras veces, se pronuncian sin que quien lo hace esté pensando en lo que dice, aun cuando conozca de primera mano su significado. En este último caso, el 'sin pensar' no hace referencia a que no se conozca de *primera mano* lo que se dice, como ocurre en el primer ejemplo, en cuyo caso sería a lo sumo una creencia; sino a que no se está pensando simultáneamente en aquello que se expresa;³¹² estaría expresando algo distinto a lo que en el momento de la locución tiene en mente. El problema que esta figura implica no es que conduzca a equivocaciones a quien escucha, pues el contenido de lo emitido puede ser aún verdadero. Tampoco se puede decir que quien habla tenga la intención de ocultar lo que hay en su mente. El problema que conlleva es que no expresa el contenido del alma de quien lo emite y tampoco permite que quien lo escuche, la conozca. Quien escucha no puede estar seguro de si quien habla sabe lo que está diciendo, de si es su alma la que está siendo expresada o no.

Es necesario decir, también, que aunque en ella no hay conexión entre la palabra interior y la exterior, Agustín justifica que en ocasiones exista la práctica de repetir palabras o frases aun cuando no se conozca su contenido,

³¹¹ *Symbolo* en este caso como contenido de la fe.

³¹² *De mag.* XIII.42.

pues a partir de allí es posible que en algún momento se profundice en él. Recuerda, en este sentido, que en muchos casos el proceso de aprendizaje de las lenguas se da por la repetición de palabras, aunque no se sepa en un principio lo que se pronuncia, o que muchas de las verdades se aprenden primero por medio de la repetición de cantos, fórmulas o poesías, en cuyo caso el entendimiento sobre lo expresado podría venir después.³¹³ Así, el pensar sin hablar puede ser de gran utilidad en un proceso de conocimiento, siempre y cuando haya un proceso posterior de pensar sobre lo dicho.³¹⁴

La mentira tiene un carácter distinto. Agustín trata este tema de modo particular en dos libros, a diferencia de las otras figuras, sobre las cuales tiene algunas referencias esparcidas en varios escritos. Los libros en los que se dedica a la mentira son *De Mendacio*, del 395 y *Contra Mandacium*, de cerca del año 420. En ambos sostiene posiciones similares, aunque el contexto en el cual desarrolla este asunto y los matices que pone en su tratamiento, varían. Especialmente, el cambio de contexto y matices se debe a que en el texto del 420 Agustín busca oponerse a las tesis de la herejía hispana Priscilianista, la cual permitía a sus seguidores jurar en nombre de otra fe, de la católica, si tal acción era necesaria para pasar inadvertidos entre los católicos y así poder mantener en lo oculto su propia fe.

En consideración de Agustín, la mentira, o hablar falsamente, consiste en una falta contra la verdad. Veamos el sentido en que lo enuncia. Alguien puede estar equivocado, en el sentido de no haber conocido la verdad, y, en consecuencia, podría decir cosas equivocadas. Su falta, en este caso, no consistiría en que dice cosas equivocadas, sino en no haber alcanzado la

³¹³ “El que confía a su memoria las palabras de fe, reteniendo los sonidos sin comprender el sentido, como suelen retener en la memoria las palabras griegas los que ignoran el griego, y los mismo se diga del latín o cualquier otro idioma ignorado, ¿no tiene en su alma cierta trinidad, a saber, los sonidos de las palabras en la memoria, aun cuando en ellos no piense –donde se forma la mirada interior del recuerdo cuando se piensa en ellos–, y la voluntad del que recuerda y piensa, que une estos dos elementos? Con todo, en modo alguno decimos que, cuando esto hace el hombre, actúa según la trinidad del hombre interior, sino más bien del exterior; porque lo que recuerda y ve cuando quiere y como quiere, proviene de este sentido corporal que nosotros llamamos oído, y cuando piensa, sólo piensa en las imágenes de los objetos materiales, los sonidos. Pero, si recuerda y rumia el sentido de las palabras, entonces actúa ya algo del hombre interior; pero aún no se puede decir que viva según la trinidad del hombre interior si no ama lo que dichas palabras predicán, preceptúan y prometen”. *De Trin.* XIII. XX. 26.

³¹⁴ Ya Ambrosio de Milán recomendaba aprender de memoria el símbolo (el contenido de la creencia), no escribirlo, con el fin de que de tanto meditarlo se reparara en su sentido interno. Cfr. *Explicación del símbolo*. Traducción de Pablo Cervera. Madrid, Ciudad nueva, 2005. 9.

verdad. No se trata, pues, de un mentiroso, sino de alguien que no posee aún ciencia verdadera.

El mentiroso difiere de este último. La diferencia consiste en que este enuncia algo contrario a lo que hay en su alma y lo hace con plena conciencia de que lo está haciendo. Lo hace con intención. De allí que la mentira consista tanto en que lo que enuncia no corresponde a lo que tiene en su mente (significación falsa), como en la intención expresa de que así sea. Teniendo en cuenta estos dos elementos, Agustín define la mentira: “Mentira es la significación de una cosa falsa unida a la voluntad de engañar”.³¹⁵

Esa significación falsa no quiere decir que sea por sí misma contraria a la verdad, sino que es contraria a lo que hay en la mente del emisor. En efecto, alguien puede no haber conocido la verdad, pero aun así puede emitir signos que concuerdan con ella. En este caso, no se trataría de mentira. Habría mentira cuando voluntariamente se expresa exteriormente algo que se sabe no corresponde a lo que hay en el interior. Así, frente a una definición corriente acerca de la mentira como decir algo contrario a la verdad, el sello característico de la posición agustiniana es que esta consiste en una contradicción voluntaria entre la palabra interior y la exterior.³¹⁶ Sería, propiamente el caso de los Priscilianistas, quienes voluntariamente emiten hacia el exterior algo que no tienen dentro de sí:³¹⁷ expresan la fe católica, siendo que interiormente profesan su propia fe.

³¹⁵ *C. mendacium* XIII. 26. En el texto del año 395 lo expresa de esta forma: “dirá mentira quien, teniendo una cosa en la mente, expresa otra distinta con palabras u otro signo cualquiera” *De mend.* III. 3. Vale la pena indicar que este sentido de mentira difiere del expresado en *Soliloquium* en donde definía la mentira como una falta contra la verdad; en aquel texto, la voluntad de engaño lo atribuía a lo falaz. Cfr. *Solil.* II. IX. 16.

³¹⁶ En la exposición que hasta aquí hemos hecho sobre los signos no hemos reparado con profundidad en que procesos como el de comunicación y conocimiento resultan ser un reflejo de la trinidad divina. Y no lo hemos hecho, intencionalmente, por considerar que escapa a nuestro propósito ahondar en las preocupaciones sobre la trinidad y sus imágenes en lo creado. No obstante, vale la pena mencionar que la mentira es de especial interés para Agustín porque ella rompe intencionalmente la imagen de la trinidad, en tanto la voluntad separa lo que debería unir: a la memoria y el pensamiento; el Padre y su Verbo.

³¹⁷ “Esa frase se ha escrito porque puede ocurrir que alguien diga vocalmente la verdad y no le sirva para nada, porque no la siente así en el corazón, o sea, no crea interiormente en lo que dice. Es el caso de los herejes y, singularmente, de los mismos priscilianistas, cuando sin creer en la verdad católica se expresan en ella para hacernos creer que son de los nuestros. Dicen la verdad con la boca, pero no la dicen en su corazón. Y por ello había que distinguirlos de aquel que *dice la verdad en su corazón*”. *Ibid.* VI. 14.

Finalmente, también preocupa a Agustín el caso de aquellos que teniendo la verdad dentro de sí, no la expresan exteriormente, bajo el pretexto de que esto es inútil hacerlo, pues Dios escucha no las palabras exteriores, sino las interiores. En este caso, la ausencia de signos exteriores no refleja la ausencia de palabras interiores. De allí la desconexión. A propósito de este caso, Agustín vuelve sobre la idea de que en tanto Dios escucha el interior, la palabra pronunciada al exterior es necesaria para la comunicación entre los hombres. La emisión de signos se justificaría de nuevo por la necesidad de comunicación. Sobre la relevancia de esta hablaremos en el siguiente subapartado.

Con todo, *lapsus linguae*, hablar sin pensar, la mentira y el callar, son casos en los que no hay conexión entre la palabra interior y la exterior. En el *lapsus linguae* no hay intención de producir el desajuste. En la mentira, en contraste, hay intención expresa de engañar y en virtud de ello se construye un discurso. En el callar no hay siquiera intención de manifestar nada en absoluto; esto es, podría haber intención de ocultar, mas no de mentir. El hablar sin pensar es un caso distinto. No tiene intención expresa de engaño, pero tampoco se comprende como una equivocación a la hora de escoger ciertas palabras ni de ocultar la verdad. Se trata de un caso intermedio en el cual no hay conexión entre lo que hay en el interior y lo que hay en el exterior, toda vez que lo significado por los signos no es pensado interiormente.

4. Los signos y la caridad

En el apartado que viene a continuación ampliaremos el espectro de la comprensión agustiniana del signo, esta vez, insertando en ella el horizonte ético. Hemos señalado ya que la percepción de los signos conduce a la creencia o al recordar y hemos indicado que esto implica un camino de interioridad, una vuelta desde el signo exterior hacia la palabra verdadera que habita en el interior. Dentro de la propuesta agustiniana esto implica una transformación, una *conversión*. En virtud de esta conversión, a la adquisición del conocimiento se añade un horizonte ético, pues el encuentro con la verdad

es a la vez movimiento hacia el bien, toda vez que este consiste en un tránsito progresivo de lo material a lo inmaterial, de la realidad estable a la cambiante.

El horizonte ético no se abre solamente para quien percibe el signo, también se encuentra en quien lo emite. Esto es, no sólo brinda un sentido al camino que conduce del exterior (la percepción del signo) hacia el interior (el conocimiento), sino también en la vía inversa: de la palabra interior a la exterior, en el acto de la comunicación.

El horizonte ético en esta otra vía se soporta en que el *enseñar* es una acción que se ejerce hacia otro; se enseña para comunicar algo a alguien. Así, se despliega en este acto una dimensión intersubjetiva, la cual, a su vez, como veremos, conducirá a la consideración de un marco comunitario en el intercambio de signos. Uno y otro dominio, la comunicación y la conformación de comunidades, están orientados por la norma ética de la caridad.

En lo restante de este capítulo abordaremos el marco de comprensión según el cual la caridad sustenta el acto de comunicar (IV. 1) y el de la constitución de comunidades (I. 2).

4.1. La caridad y la comunicación

Como señala Karla Pollman, las reflexiones de Agustín sobre los signos no sólo se despliegan a partir de las tesis estoicas, sino que encuentran un fundamento sólido en la tradición cristiana. El *De Doctrina Christiana*, en el cual Agustín establece la caridad como horizonte ético de la predicación, es ejemplo de ello.³¹⁸

Agustín ubica la exposición de la verdad dentro del propósito de la salvación: “nos es muy conveniente recordar tanto la justificación como la salvación, porque, aun cuando estamos destinados a reinar en la justicia eterna, no podremos preservarnos de la malicia del tiempo presente si no nos esforzamos

³¹⁸ Cfr. Pollmann, Karla. “Augustine’s hermeneutics as a universal Discipline?” En: Karla Pollmann and Mark Vessey (eds) *Augustine and the Disciplines: from Cassiciacum to Confessions*. Oxford University Press, 2005. p. 216.

por nuestra parte en la salvación del prójimo, profesando también con la boca la fe que llevamos en el corazón”.³¹⁹ Así, se establece una nueva relación entre la palabra interior y la exterior: la palabra interior reveladora de la verdad, que se ha dado por la gracia en la iluminación, justifica al hombre, pero su salvación se da únicamente por la expresión externa de esta fe: “La creará [la verdad] en su corazón para justificarse y la confesará con su boca para alcanzar la salvación”.³²⁰

Bajo este marco, la emisión de signos en sentido epistemológico, como una acción que se ejerce hacia los otros de modo que estos comprendan un significado, se entiende también en sentido ético, como un servicio hacia el prójimo motivado por la caridad. Tal obra de caridad, como se muestra en la cita, no es un añadido a la vida ética del creyente –Agustín se refiere ya al creyente católico– y no es tampoco de poca importancia dentro del proyecto antropológico agustiniano. Por el contrario, la confesión de la verdad –esto es, expresar exteriormente la verdad que ya se ha encontrado al interior, es decir, la verdad de Cristo–, en cuanto obra de caridad, se convierte en camino de salvación. La creencia interna y la manifestación externa estarían vinculadas íntima y necesariamente dentro del proyecto antropológico agustiniano.³²¹

Vale la pena advertir que, en este caso, la insistencia de Agustín en que la expresión exterior de la verdad conduce a la salvación se da en el contexto de la crítica a la herejía de los Priscilianistas, de la que hablábamos al referirnos a la mentira. La expresión de la fe que estos hacen no estaría en conexión con la fe de su interior; en los términos cristianos, diría que la profesión de su fe no constituye por ello una obra salvífica de caridad. Al católico, por su parte, se le exige que manifieste su fe, que la exprese sin proferir mentira, esto es, asegurando que su expresión exterior sea acorde con la palabra interior, que

³¹⁹ *De f. et symb.* I.1.

³²⁰ “El católico, por el contrario, lo mismo que mantiene la verdad en su corazón porque así la cree, debe proferirla expresamente con su boca para dar testimonio de ella. Y, por tanto, no puede dar cabida a la falsedad ni en su corazón ni en sus labios. La creará en su corazón para justificarse y la confesará con su boca para alcanzar la salvación. Pues en el mismo salmo se dijo: *el que habla la verdad en su corazón*, y añadió inmediatamente: *y cuya lengua no habla con engaño*”. *C. mendacium*. VI. 14.

³²¹ Tanto los libros *La fe y las obras* como *Del Espíritu y la letra* están orientados a mostrar que la fe obra a través del amor. Es un tema recurrente en Agustín. Ver *De f. et symb.*I. 1ss; *De f. et op.* XIV. 21; XXII. 40.

su expresión exterior manifieste la justificación interior. Este enlace distinguirá al católico de otros credos.³²²

Analicemos de qué manera se unen verdad y caridad en la confesión. Habría dos modos de confesión: “La confesión es de dos clases: o de pecados o de alabanzas. Cuando nos va mal, confesamos en la tribulación nuestros pecados; cuando nos va bien confesamos o tributamos alabanzas a Dios en el regocijo de la justicia. Nunca vivimos sin confesión”.³²³ Agustín entiende que en la vida mortal el ser humano no puede dejar su condición de pecador; condición que reconoce constantemente por medio de la confesión. El hombre confiesa sus pecados. Pero en la vida mortal, el ser humano experimenta también la justicia de Dios, experimenta su presencia y la confiesa. Se trata de la confesión de alabanza. Una vez la vida mortal acabe y el hombre asuma la vida futura, donde no hay cambio ni el hombre vivirá bajo la forma corruptible, seguirá solamente la forma de la confesión de alabanza. Es ello propiamente el regocijo en la justicia.³²⁴ Esta forma de la alabanza en la vida futura se expresa por medio del canto angélico; en consecuencia, bajo esta forma también se ejerce en la vida mortal, en forma de cantos de salmos e himnos,³²⁵ aunque no sea esta la única forma de expresión de tal gozo. Ampliaremos este asunto en el próximo apartado.

La otra forma de la confesión, es la confesión de los pecados. Es aquella la que Agustín desarrolla o pone en práctica en el libro *Confessionum*. Confesar los pecados es expresar la verdad en la medida en que aquella requiere el reconocimiento del hombre pecador y, en consecuencia, de la gracia de Dios que permite tanto reconocerlo como perdonarlo. Así, tras nueve años en el maniqueísmo y otro período de tiempo militando en doctrinas que, en virtud del error que profesaban, hacían que el hombre no reconociera su culpa, la confesión aparece como la expresión de haber encontrado la doctrina

³²² En varios escritos y contextos Agustín defiende que justificación y salvación se distinguen. Ellos hacen alusión a la necesidad de expresar exteriormente el contenido de la fe que hay en el interior. Véase también *De f. et symb.* I. 1.

³²³ *Enarr. in ps.* 29. II. 19.

³²⁴ Cfr. *Ibid.* 99. 16.

³²⁵ Cfr. *Ibid.* 7. 19.

verdadera, de haber salido del error. La confesión de los pecados se une así a la verdad.³²⁶

En una y otra confesión, se trata de expresar la verdad que habita en el interior del hombre, la que ha sido dada por Dios por medio de la gracia. Pero nos interesa subrayar que es también una exigencia de la caridad, esto es, no se ejecuta en razón a que Dios conozca lo que el hombre tiene en su interior, sino en orden a que la verdad sea recordada y comprendida por el prójimo, de modo que se pueda promover en él el encuentro con la verdad: “Esta fe exige de nuestra parte el acatamiento del corazón y de la lengua. En efecto, así dice el apóstol: *Es necesario creer de corazón para justificarse y confesar la fe con la boca para salvarse*”.³²⁷

En este sentido, como señalábamos antes, la confesión es un tipo de expresión, aquella de aquel que ha encontrado la verdad y busca comunicarla a los demás como requisito salvífico, como obra de caridad. La confesión, en tanto emisión de signos externos, es una suerte de comunicación hacia los demás que se hace con fines éticos. La confesión aúna justificación y salvación, gracia y obras de caridad.³²⁸

³²⁶ “Todavía me parecía a mí que no éramos nosotros los que pecábamos, sino que era no sé qué naturaleza extraña la que pecaba en nosotros, por lo que se deleitaba mi soberbia en considerarme exento de culpa y no tener que confesar, cuando había obrado mal, mi pecado para que tú sanases mi alma, *porque contra ti era contra quien yo pecaba*. Antes gustaba de excusarme y acusar a no sé qué ser extraño que estaba conmigo pero que no era yo. Mas, a la verdad, yo era todo aquello, y mi impiedad me había dividido contra mí mismo. Y lo más incurable de mi pecado era que no me tenía por pecador, deseando más mi execrable iniquidad que tú fueras vencido por mí en mí para mi perdición, que no serlo yo por ti para mi salvación. Porque todavía no habías puesto *guarda a mi boca ni puerta que cerrase mis labios* para que mi corazón no declinase *a las malas palabras ni buscase excusas a mis pecados entre los hombres que obran la iniquidad*, y esta era la razón por que *alternaba con los electos* de los maniqueos” *Confess.* V. X. 18.

³²⁷ *De f. et symb.* I. 1. Véase también: “Que yo confiese esto, no solamente delante de ti con secreta alegría *mezclada de temor* y con secreta tristeza mezclada de esperanza, sino también en los oídos de los creyentes hijos de los hombres, compañeros de mi gozo y consortes de mi mortalidad, ciudadanos míos y peregrinos conmigo, anteriores y posteriores y compañeros de mi vida. Estos son tus siervos, mis hermanos, que tú quisiste fuesen hijos tuyos, señores míos, y a quienes me mandaste que sirviese si quería vivir contigo. Poco hubiera sido de provecho para mí si tu Verbo lo hubiese mandado de palabra y no hubiera ido delante con la obra. Por eso hago yo también esto con palabras y con hechos, y lo hago bajo tus alas y con un peligro enormemente grande, si no fuera porque bajo tus alas te está sujeta mi alma y te es conocida mi flaqueza” *Confess.* X. IV. 6.

³²⁸ “La confesión de tus pecados se debe a la gracia de Dios. Confiesa tu iniquidad, confiesa la gracia de Dios. Acúsate a ti, glorifícale a Él; censúrate, alábele a Él, para que al venir a ti encuentre que has sido tú tu vengador, y así Él se muestre tu salvador. ¿Por qué teméis confesar vosotros que encontrasteis este camino en todas las naciones? ¿Por qué teméis confesar y cantar en vuestra confesión el cántico nuevo con toda la tierra, en toda la tierra, en la paz católica? ¿Teméis confesar a Dios porque tal vez te castigue si

Dentro de la teoría del signo que hemos considerado, justificación y salvación mientan el enlace entre lo que hay dentro del alma y la comunicación. Esto es, el marco cristiano permite comprender el motor por medio del cual lo que hay en el alma se hace signo, explica el motor último de la *locutio*: la caridad. Más allá de la necesidad psicológica o social que implica el acto de comunicar, Agustín encuentra aquí el motor ético, la fuerza que mueve ontológicamente a cada ser humano a comunicar.

En los textos agustinianos, la expresión exterior de la verdad movida por el mandato de la caridad, poco a poco se va cristalizando en formas de expresión y en roles sociales, los cuales, a su vez, históricamente ayudaron a la consolidación de la liturgia católica y de la distribución de los roles eclesiásticos. Aunque el propósito que perseguimos aquí es la descripción de la música, nos referiremos brevemente a dos de esas formas para mostrar cómo esto es posible en el pensamiento de Agustín: la figura del maestro y la del predicador.

Resumamos las críticas a los maestros. En *De Magistro*, Agustín había desmontado la estructura que soportaba el papel del maestro como poseedor de la verdad. Se había anunciado que los maestros no enseñan nada, toda vez que quien enseña es Cristo en el interior. Esta tesis, que hasta el momento describía solamente un estatuto epistemológico, bajo el lente de la caridad cobra nuevas dimensiones. Al desmontarse la estructura epistemológica que daba prioridad a los maestros en virtud del conocimiento que poseían, queda desmontada también la estructura ética que hacía de su labor un motivo de orgullo y admiración por parte de los demás. La labor del maestro, por el contrario, quedaría comprendida como una labor que, en lugar de estar destinada al proselitismo o a despertar admiración en los seguidores, se realizaría en función del bien de los demás: el de acercar a los estudiantes al conocimiento: “¿Tienen por profesión los maestros que sean percibidos y retenidos sus pensamientos, y no las mismas disciplinas que piensan transmitir

le confiesas? Si no confesando te ocultas, serás condenado a las claras. Temes confesar tú que, no confesando, no puedes estar oculto. Serás condenado en secreto tú que pudieras ser librado confeso. *Alábente, ¡oh Dios!, los pueblos; alábente todos los pueblos*”. *Enarr. in ps. 66. 6.*

hablando? En efecto, ¿quién es tan estúpidamente curioso que envíe su hijo a la escuela para que aprenda lo que el maestro piensa?”³²⁹.

El mandato de la confesión es un mandato hacia todo aquel que busque la salvación, pero existe también el mandato que configura la figura del predicador. Este ejecuta una labor doble: una tarea hermenéutica de interpretación de las Escrituras –descubrimiento– y una labor en la cual se encarga de exponer lo que se ha entendido: “Dos son los fundamentos en que se basa toda la exposición de las divinas Escrituras: en el modo de encontrar las cosas que deben ser entendidas (*modus inveniendi*), y en el modo de explicar las que se han entendido (*modus proferendi*)”.³³⁰

La exposición se hace con el fin de que los demás alcancen el conocimiento. Su labor tiene su punto de partida en que los medios por los cuales alcanzamos el conocimiento no reflejan con claridad lo que indican; por ello, consiste en una suerte de ayuda para descubrir la verdad en medio de los enigmas. Tiene el sentido de que los aprendices puedan ver dentro de sí lo que es oscuro en los signos.

A nivel práctico, por su parte, Agustín despliega una serie de indicaciones a los predicadores sobre cómo debe ser la exposición, de modo que su mensaje sea claro y útil para quienes los escuchan.³³¹ Por ejemplo, señala que el discurso tiene que ajustarse al auditorio, que debe tener una duración determinada, que debe haber cierta disposición de quienes escuchan, etc. Agustín no teme al recomendar, además, que los oradores aprendan las estrategias de la dialéctica y de la retórica, siempre y cuando ellas emerjan de la sabiduría y permitan que se haga más claro el mensaje de las Escrituras.³³² La

³²⁹ *De mag.* XIV. 45.

³³⁰ *De doctr. chr.* I. 1. 1. Véase también: “El doctor y expositor de las Escrituras divinas, como defensor que es de la fe y desvelador del error, debe enseñar lo bueno y desenseñar lo malo, y asimismo mediante el discurso apaciguar a los contrarios, alentar a los tibios y enunciar a los ignorantes de qué se trata, y qué deben esperar. Después que haya hecho o hallado a sus oyentes benévolo, atentos y dóciles, habrá de llevar a cabo el asunto conforme lo pidiere la causa” *Ibid.* IV. 4. 6.

³³¹ Cfr. *Ibid.* IV.VIII.22.-X.25; V. 9.

³³² Cfr. *Ibid.* IV. 2. 3; 5. 6. Pollmann analiza las posibles fuentes que nutrieron la construcción de la figura del predicador hecha por el autor africano en *De Doctrina Christiana*. A este respecto, señala como el paralelo más cercano al texto Agustiniiano un fragmento de Teofrasto citado en el comentario de Amonio sobre el *De Interpretatione* de Aristóteles en el que se menciona que el logos considera tanto la audiencia como las cosas a las que se refiere. Ver Pollmann, K. “Augustine’s hermeneutics as a universal Discipline?” op. cit. p. 216.

especialización en estos campos, es decir, el aprendizaje del lenguaje, sus estructuras y reglas, la discusión dialéctica y las normas de la retórica, se entenderían no como un motivo de orgullo propio, sino como un requerimiento del amor a los demás.

4.2. Los signos y la comunidad

Detengámonos en describir en qué consiste esta vinculación comunitaria desde el punto de vista de los signos. Alusiones que hemos hecho en este capítulo llevan ya implícita esta idea. Volvamos a estas alusiones.

La idea de la convencionalidad de los signos indicaba que no hay relación necesaria estructural entre lo significado y el significante. En lugar de ello, el vínculo entre uno y otro elemento lo teje la comunidad que usa los signos. Así, en una primera aproximación esta aparece como la instancia que constituye los signos, como garante de la generación y el cambio de los significados. No existe en este planteamiento un grupo selecto conocedor de la verdad que tenga por oficio definir los conceptos para referirse a ella –al menos no a la manera como se describe en el *Cratilo* de Platón³³³ y al cual las conversaciones deban necesariamente ajustarse. Cualquier hablante podría convertirse en autoridad que asigna significado.

Agustín hace uso de esta idea. En la mayoría de las conversaciones usamos signos que contienen un significado previamente establecido y que es usado casi de la misma manera por un grupo extenso. Pero también ocurre que en otras definimos el significado que una palabra tiene en aras de aclarar, de poner en común el sentido o avanzar en la conversación. Este otro caso lo emplea el filósofo africano regularmente en sus diálogos al llegar a acuerdos de significado con miras a mantener las discusiones en torno a las cosas y no a los nombres de las cosas. En ocasiones este cambio de significación se restringe a ese momento y pequeña comunidad lingüística, pero en ocasiones

³³³ En el diálogo platónico, es el legislador quien asigna un significado a los signos, apoyado en el dialéctico, pues sólo aquellos pueden ver la naturaleza de las cosas. Cfr. *Cratilo* 387b-390e.

se mantiene y se difunde en un sentido extenso. En ese sentido, cualquier hablante se podría convertir en autoridad.

Otras autoridades entran en escena para definir significados. Agustín no define un rol social encargado de fijar contenidos, aunque admite que la Escritura, en virtud de su autoridad, establece una serie de significados que deben ser compartidos por la comunidad de creyentes. En este sentido, la voluntad divina se convierte en autoridad. Sea cual sea el caso, sea cual sea la autoridad en un caso dado, la idea convencionalista se mantiene, toda vez que la unión entre el *significado* y el *significante* se ajusta a las necesidades de la comunicación y no a las características de los elementos.

Atendiendo a la unión entre significante y significado, ya no desde un punto de vista semiótico sino psicológico, en relación con los signos la comunidad entra en escena toda vez que es ella la que permite el enlace entre uno y otro elemento en cada ser humano. En los primeros libros de *Confessio* Agustín relata numerosas veces este hecho: narra que aprendió la lengua y los significados de los signos por vía de su madre Mónica o de las nodrizas que cuidaban de él. En el contexto de discusión en el que estamos, este hecho no es una mera anécdota; en su lugar, es el relato que da cuenta de cómo se aprenden los signos. Bajo el análisis del papel de la comunidad en medio del enlace entre significado y significante se comprende que aquella es la que establece dicha unión, la que asigna significados. Cada miembro de la comunidad, en cuanto encarna esta facultad, podría en determinados contextos asignar también significados. Por otra parte, la definición misma de signo ya da indicios de que esta lleva una idea implícita de comunidad. Agustín tiene en mente que no puede haber comunidad humana si no hay conocimiento mutuo de lo que cada cual tiene en su interior. Esto es, expresar exteriormente el conocimiento interno permite que los otros conozcan lo que aquel tiene; sólo así es posible alcanzar acuerdos o sólo así es posible que se compartan contenidos internos. La comunicación misma es, según esto, un paso decisivo hacia la constitución de comunidades; la *locutio* es ya un poner en común.

En la condición caída del ser humano, resulta difícil pensar en la consolidación de una comunidad sin la mediación que se da a través de signos. Ya en *De*

Ordine expresaba esta idea: “por un vínculo natural está ligado el hombre a vivir en sociedad con los que tienen en común la razón, y no puede unirse firmísimamente a otros, sino por el lenguaje, comunicando y como fundiendo sus pensamientos con los de ellos”. En *De Trinitate* volvía sobre ello: resulta difícil pensar la sociedad sin “la utilidad de un arte que hace posible a los hombres comunicar entre sí sus pensamientos, para que la sociedad humana no sea algo peor que la sociedad estéril, como sucedería de no poder comunicarse los hombres sus ideas por medio el lenguaje”.³³⁴ El intercambio de signos, y el lenguaje, aun cuando no son condiciones suficientes, son necesarias para la vivencia comunitaria.

La unión de seres humanos por medio de signos indica que la comunidad puede ser definida como una instancia en la que los signos se usan y comparten. Esto es, se trata de una comunidad simbólica. Así, desde el punto de vista semiótico, una comunidad es un grupo que establece, comparte y usa signos y significados comunes.

Agustín describe varias comunidades de este tipo. Un primer nivel estaría constituido por las personas que hablan un mismo idioma: griegos, latinos, hebreos, etc. En estos grupos, ciertos sonidos adquieren relaciones sintácticas y semánticas compartidas por todos. La comunidad simbólica constituye un lenguaje. Pero habría también la posibilidad de establecer comunidades específicas dentro de estos grupos extensos constituidos por el idioma –grupos que podrían incluso trascender las barreras idiomáticas—. El caso que Agustín refiere es el de la comunidad de creyentes.

Bajo esta perspectiva de estudio, Markus analiza la distinción entre signos propios (*propia*) y metafóricos (*translata*), presente en *De Doctrina Christiana*, la cual referimos al inicio de este capítulo.³³⁵ Recordemos la cita:

“decimos ‘bovem’, buey, y entendemos el animal que todos los hombres, que conocen con nosotros la lengua latina, designan con este nombre. Los signos son metafóricos o trasladados cuando las

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Cfr. Markus R. A. “Signs, communication and communities in Augustine’s *De Doctrina Christiana*”. op. cit. pp. 103ss.

mismas cosas que denominamos con sus propios nombres ‘bovem’, buey, y por estas dos sílabas entendemos el animal que suele llamarse con este nombre; pero además por aquel animal entendemos al predicador del Evangelio, conforme lo dio a entender la Escritura según la interpretación del Apóstol que dice: ‘no pongas el bozal al buey que trilla’”.³³⁶

La comunidad que comparte un idioma, al escuchar el signo ‘bovem’ recordaría un buey, incluso cuando esta palabra se incluye dentro de un discurso cristiano. Pero el cristiano, al escucharla traería a su mente no la imagen de un buey, sino la de un predicador. En este sentido, el cristiano se define como aquel que alcanza el significado metafórico –cuando este debe ser alcanzado, como en el caso del ejemplo; en otras ocasiones también sabrá reconocer el significado propio o literal–; la comunidad cristiana, por su parte, es una comunidad definida también porque en ella se comparten ciertos significados. Sus signos no significan lo mismo que en otras comunidades. Esto se extiende también hacia la interpretación del Antiguo Testamento. La comunidad cristiana ve en él un signo del Nuevo Testamento; la comunidad judía no comparte este significado. Así, una y otra significación define a cada una de las dos comunidades.

En opinión de Markus, el *De Doctrina Christiana* puede ser visto como un texto en el que Agustín explora la subcultura cristiana dentro de una cultura lingüística y literaria mayor: dentro de la cultura romana de la antigüedad tardía.³³⁷ Los otros elementos referentes a cómo se establecen los signos también estarían enfocados a describir la comunidad cristiana, en el sentido en que muestran cómo esta comunidad se relaciona con ellos. Desde este punto de vista, la idea de la convencionalidad de los signos puede ser entendida como la manera en que los cristianos comprenden los signos. Otro elemento que brinda la perspectiva que ofrece Markus tiene que ver con el valor que la comunidad otorga a los signos: en virtud de que los cristianos distinguen el significante del significado y comprenden los mecanismos por medio de los cuales uno y otro se unen en el signo, esta comunidad comprende qué

³³⁶ *De. Doctr. chr.* II. X. 15.

³³⁷ Cfr. Markus R. A. “Signs, communication and communities in Augustine’s *De Doctrina Christiana*”. op. cit. p. 104.

elemento debe ser tenido en mayor estima. Otras comunidades, las comunidades supersticiosas, por el contrario, serían no ya las que comparten otros significados, sino las que adoran el significante, las que otorgan mayor valor al elemento material.³³⁸ Recordemos un último ejemplo que vincula la descripción de la teoría del signo con su aspecto comunitario: decíamos que la teoría de la mentira, la cual se refiere a la voluntad de desconectar lo que hay en el interior y lo que se expresa al exterior, es usada por Agustín para describir la comunidad Priscilianista.

Con Markus podemos decir, entonces, que la teoría del signo es también un elemento que permite comprender las estructuras sobre las que se soportan las comunidades. Por supuesto, la comunidad que interesa a Agustín es, por encima de cualquier otra, la comunidad cristiana. Esta se establece entonces como una comunidad que comparte significados, mecanismos y modos de relación con los signos. Pero es también una comunidad que distingue entre la palabra interior y la palabra exterior, entre el conocimiento y el signo exterior con que aquel se expresa y en la que el conocimiento verdadero, es decir el significado verdadero de los signos, se funda en la palabra divina. Se trata de una comunidad que encuentra su punto de vinculación última en palabra divina. De allí se comprende que como comunidad simbólica, la vinculación de cada miembro y la constitución del conjunto se dan en el cuerpo místico de Cristo.

Es hora de dar un paso más allá y hacer un último apunte sobre la emisión de signos en relación con la comunidad. Aunque queda claro que, para Agustín, se emiten signos con el fin de que quien los percibe comprenda lo que hay en la mente del que los emite, y que este ejercicio comunicativo se enmarca a su vez dentro del propósito del hombre de encontrar la verdad y adherirse a ella, se mantiene aún la idea según la cual la emisión de signos es sólo un paso intermedio en la adquisición de conocimiento, por lo cual cabría la posibilidad de prescindir de ello.

Bajo este postulado, Agustín tuvo que responder al cuestionamiento en el cual se pregunta por qué es necesaria la comunicación, siendo que Dios podría comunicar directamente a cada cual lo que quisiera comunicar. La crítica

³³⁸ Cfr. *Ibid.* p. 105.

cuestiona concretamente el hecho de que tal intercambio se considere necesario, siendo así que el conocimiento es dado internamente por Dios en la iluminación. Otra manera de plantear la cuestión es preguntar ¿por qué Dios, en lugar de enredar a los hombres con signos, no revela directamente el conocimiento que tiene preparado a cada cuál? Así, pues, la emisión de signos requiere una nueva justificación. Pero se trata de una distinta de la justificación anterior, y es que, aunque sin desconocer los desarrollos y postulados teóricos anteriores, esta vez se desarrolla dentro de los términos éticos de raíz cristiana, tal como es abordada por Agustín en el prólogo de libro *De Doctrina Christiana*. A partir de ello se abrirán perspectivas nuevas frente a la comprensión de los signos, que es lo que nos interesa aquí.

Agustín responde a la crítica señalando que aunque Dios pudo haber revelado su ciencia directamente a cada uno de los seres humanos, prefirió que la verdad fuera administrada también por los hombres: “todas estas cosas pudieron haber sido hechas por medio de un ángel [se refiere a anuncios divinos], pero entonces la condición humana quedaría rebajada, al parecer que Dios no quería administrar (*ministrare*) su palabra a los hombres por medio de hombres”.³³⁹ Agustín incluye esta afirmación luego de recordar a los críticos que, desde la infancia, cada uno ha aprendido un sin fin de cosas de los demás, desde la lengua hasta las verdades más profundas. En este sentido, el interés de Agustín consiste en valorar el rol que los demás cumplen en el proceso en el que se da a conocer la verdad a los hombres. Lo que parece querer decir Agustín es que Dios confió en los hombres esta tarea de mediar, de *administrar* la palabra, de modo que también participaran en el proceso de salvación de cada cual.

Aunque este ejercicio de la *administración* de la palabra por parte de los hombres tendrá un campo de aplicación amplio y concreto en la configuración de los sacramentos³⁴⁰ y, en general, será un asunto de amplia discusión en el marco de definir las funciones de la Iglesia, nos interesa mostrar aquí que las

³³⁹ *De doct. chr.* Prólogo. 6.

³⁴⁰ A propósito del bautismo, Agustín opone ministerio a potestad. Jesucristo bautiza por potestad (*per potestatem*), mientras que los seres humanos lo hacen por ministerio (*per ministerium*). Jesucristo es quien bautiza, es quien tiene autoridad para hacerlo, pero lo hace por medio de los hombres. Cfr. *In. Io. Ev. Tr.* V. 6-7.

palabras, el lenguaje y otro tipo de signos se inscriben también dentro de este proyecto. Podemos inscribir el *docere* como una forma de *ministrare*, en tanto la *locutio* es la forma humana fundamental en la que la palabra interna, verdadera, se hace manifiesta exteriormente a los demás, se convierte en signo. La confesión y la predicación, figuras que hemos ya descrito, resultarían ser formas también de administración de la palabra.

El *docere*, entonces, estaría comprendido dentro del horizonte ético de la caridad. Es la caridad aquello que mueve hacia esta mediación: “En fin, la misma caridad que estrecha mutuamente a los hombres, con el nudo de la unidad, no tendría entrada en las almas para fundirlas y como mezclarlas entre sí, si los hombres nada aprendieran por medio de los hombres”.³⁴¹ Con todo, si no existiera esta mediación, si no existiera el intercambio de signos, si los hombres no comunicaran lo que tienen dentro de sí, de modo que otros alcancen conocimiento a través de su locución, la caridad no encontraría lugar. Sólo en la relación intersubjetiva, en el movimiento hacia el exterior, es posible la caridad. En suma, se podría decir que comunicamos nuestros pensamientos a los demás movidos por la intención de que ellos se acerquen a la verdad y de que se fortalezcan vínculos comunitarios a través del intercambio de signos. Estas dos perspectivas son el espacio en el que, desde el punto de vista de los signos, la caridad se hace presente. La caridad resultaría ser la justificación ética última de la locución; aquello que exigían las dudas escépticas.

La contemplación interior de la palabra divina, como origen de significados, y la caridad que mueve a actuar, a exteriorizar la palabra interior de modo que se haga efectiva la caridad y se funde la comunidad,³⁴² son los ejes fundamentales de la teoría del signo, en tanto explican sus raíces y motores últimos. A partir de allí se explica que los signos motiven un retorno al interior y un movimiento de exteriorización de lo que hay en el alma.

³⁴¹ *De doct. chr.* Prólogo. 6.

³⁴² Cfr. *De Trin.* X. I. 2.

III. ANÁLISIS DE LA MÚSICA BAJO EL ESQUEMA CONCEPTUAL DE LOS SIGNOS

Es momento de analizar la música a partir de los conceptos, problemas y estructuras desarrollados en la sección anterior. Como habíamos señalado con anterioridad, Agustín desarrolló sistemáticamente una teoría de la música en su diálogo *De Musica* siendo este el único tratado dedicado a esclarecer los principios estéticos que determinan la belleza musical. Después de dicho tratado, aunque en numerosos escritos el africano haya incluido referencias a la música, no volvió a dedicar un texto sistemático para referirse a este particular. Las referencias que se encuentran resultarían ser, aparentemente, continuaciones o repeticiones de las teorías desplegadas en aquel diálogo.

En este contexto de discusión, nuestro propósito ahora consiste en mostrar que la teoría del signo es un soporte capaz de otorgar sentido a las dispersas alusiones a la música en la obra del autor africano. Es decir, queremos sustentar que entre la comprensión de la música como ciencia del modular bien y las distintas alusiones sobre la música de uso, o música práctica, se inserta una teoría del signo que le da sentido a estas alusiones. Si esto es correcto, podremos concluir entonces que dichas alusiones posteriores no tendrían que ser entendidas bajo la estela conceptual de aquel tratado de juventud. Conceptualmente, esta posibilidad se abrió una vez Agustín definió el signo y dio ejemplos de ello, dentro de lo cual se incluía la música.³⁴³ Y, a nuestro juicio, su desarrollo continuó fragmentariamente en obras posteriores, especialmente en *Enarratio in psalmos*, donde el autor africano se refirió a los distintos elementos que conforman la música práctica, tales como organología y formas vocales bajo los esquemas de los signos.

Vale la pena insistir en que al referirse a la música práctica Agustín no se interesa en ser sistemático o en brindar una descripción detallada y precisa de los elementos que la constituyen. Según esto, es posible afirmar que aunque bien es cierto que Agustín es citado en numerosos tratados de historia de la

³⁴³ Cfr. *De doctr. chr.* II. III. 4 ya citado.

música y en tratados dedicados a las formas musicales vocales y su evolución, en virtud de que el africano funge como testimonio directo y como pensador de aquel momento, no es menos cierto que no sería posible hacer una reconstrucción completa del estado de la música práctica de la época si el investigador se atiene solamente a la fuente agustiniana. Para este investigador, sería necesario cotejar la información proporcionada por el africano con otras fuentes de la época.

La ausencia de un estudio sistemático sobre la música práctica por parte de Agustín se puede explicar desde dos puntos de vista. Por un lado, hay que recordar que en *Enarrationes in psalmos* el autor africano estaba interesado en interpretar las Escrituras y, en lo referente a la música, a partir de allí definir un sentido y modo de relación de los fieles con la música dentro de la experiencia cristiana. En ningún caso lo mueve un interés meramente académico o intelectual, sino más bien hermenéutico y pastoral. En este sentido, podemos decir que Agustín no despliega una investigación rigurosa sobre los instrumentos y las formas vocales, como sí lo haría, por ejemplo, sobre los principios matemáticos de la belleza musical en el *De Musica*. En aquel caso, sus descripciones se detienen donde cree haber dicho lo necesario acerca de la interpretación de cada elemento musical.

Por otro lado, su interés no se ubica dentro de lo que hoy denominaríamos musicología. Tal y como lo había expresado él en *De Doctrina Christiana*, los conocimientos en general y aquellos sobre música se cultivan con miras a que estos contribuyan para alcanzar la sabiduría. No se opone a ellos, pero tampoco los estima en virtud del conocimiento por sí mismo. En este sentido, diremos que los asuntos musicales son valorados por Agustín en virtud de lo que ellos puedan contribuir al alcance de la sabiduría.

Es así que nuestro análisis no se restringe al ámbito musicológico, aunque se apoya sobre él para erigirse. Detectaremos las distintas alusiones que se enmarcan dentro de este ámbito, presentes en *Enarrationes in psalm* y las organizaremos según criterios analíticos. Nuestro interés recae en la relación que esto tiene con la teoría del signo ya expuesta. De este modo, queremos

sustentar que la música práctica es aquí analizada por Agustín no en virtud de sí misma, sino en virtud de su condición de signo.

Con esto no queremos afirmar que Agustín haya abandonado aquella visión de la música que desarrolló dentro del esquema de las *Ars Liberalis*. A nuestro juicio, algunos de los principios que guían esta comprensión siguen operando dentro de la exposición agustiniana posterior, aunque renovados y reinterpretados bajo otros presupuestos teóricos. A este respecto Laura Folli ha mostrado que las alusiones sobre la música presentes en *Enarrationes in psalmos* aún se mantienen dentro de las coordenadas ontológicas neoplatónicas que distinguen el mundo espiritual del material y que la invitación agustiniana seguiría siendo la elevación del alma a través de la interioridad. Estas coordenadas, señala la autora, permiten tender lazos entre dichos comentarios y las perspectivas musicales desplegadas en *De Republica* de Platón y las *Eneadas* de Plotino.³⁴⁴

Como punto de partida de la interpretación de la música bajo el paradigma de los signos debemos volver a aquella distinción hecha por el autor entre el sonido y la significación. Decíamos anteriormente que la música puede ser comprendida como un sonido y que, en cuanto tal, tendía o era susceptible de ser un sonido bello. Señalábamos, además, que un análisis de los principios formales constituyentes de la belleza musical marcaba el inicio para dejar atrás el mundo material y acceder al inmaterial, y que la pregunta por el origen de estos principios conducía a considerar el criterio trascendente de unidad e igualdad instalado en el alma humana. Este camino, que se dirigía desde los sonidos bellos hasta el criterio trascendente de unidad e igualdad, definía la función anagógica que cumple la música –en cuanto sonido.

El asunto que nos ocupa en este segmento parte del segundo elemento de la distinción: la música, además de verse regida por principios formales que garantizan su belleza, tiene la capacidad de ser significativa. En cuanto

³⁴⁴ Cfr. Folli, L. “*Canticum cordis*”: la música e l’interiorità nelle *Enarrationes in Psalmos* di Agostino”. op. cit. p. 177. En su estudio, la autora tiende a obviar la observación general de la crítica agustiniana según la cual las *Enarrationes* están atravesadas por un motivo cristológico, dentro del cual el camino ascensional neoplatónico encuentra una dirección específica. Cfr. Cameron, Michael. “Enarrationes in Psalmos”. En: *DSA*. p. 456.

significativa, su función anagógica se dirige por otro camino: cumple esta función en tanto ella encarna contenidos espirituales, toda vez que simboliza otra realidad e invita a quienes perciben el signo a descubrir y seguir este otro contenido significado.

Hay que recordar, no obstante, que Agustín no es totalmente original a la hora de comprender la música como poseedora de una significación, ni tampoco en la tarea de hacer explícito lo que ella significa. Esta comprensión ya había sido desarrollada por parte de algunos Padres de la Iglesia, tanto griegos como latinos,³⁴⁵ bajo el propósito de lograr una interpretación acertada de las Sagradas Escrituras, en este caso de los Salmos, y de guiar y prever a los feligreses en cuanto al poder seductor y educativo de la música. Así, encontraremos que algunas de las definiciones y significados que brinda habían sido ya mencionadas previamente por otros autores. Este hecho lleva a ubicar su trabajo dentro de un propósito común, un propósito compartido por un grupo de obispos y teóricos que ven la necesidad de desvelar y promover cierto sentido de la música a partir de la interpretación del texto bíblico.

A este respecto, Henry de Lubac ha señalado que en la interpretación de las Escrituras, Agustín, como otros autores de su época, emplea la distinción entre dos sentidos diferentes del texto –histórico o literal y espiritual o alegórico– y no aquella que distingue entre cuatro sentidos –histórico o literal, alegórico, tropológico y anagógico–, aun cuando estos cuatro sentidos puedan estar implícitos entre sus interpretaciones.³⁴⁶ En este sentido, se suele ubicar a Agustín dentro del proyecto general de aquellos que intentaron desvelar el sentido alegórico o espiritual de la música a partir de textos bíblicos.

³⁴⁵ El alegorismo religioso de la música ha sido ampliamente expuesto entre los estudiosos de este período. A este respecto, son fuente de trabajo los estudios de Theodore Gèrøld, Solange Corbin y James Mckinnon, entre otros, que hemos mencionado en este escrito. Este enfoque ha sido recogido hoy por los estudios de historia de la música que citamos en este estudio. Dentro de los padres de la iglesia que desarrollaron esta perspectiva se encuentran Orígenes, san Atanasio, san Jerónimo, san Clemente, san Juan Crisóstomo, san Basilio y san Ambrosio. A lo largo de este escrito, iremos mostrando algunas relaciones de estos autores con san Agustín.

³⁴⁶ Cfr. Lubac, Henri. *Medieval exegesis: the four senses of scripture*. Vol. 2, Traducido por E. M. Macierowski. Michigan, Eerdmans Publishing co. y T&T Clark Ltda. 2000. p. 25. Lubac añade que *alegórico* y *espiritual* también son sinónimos de sentido *místico*. La idea de que Agustín empleó tal estructura doble ha sido ratificada por autores como Umberto Eco (*Arte y Belleza en la estética medieval*. op. cit. p. 81-83) y Tzvetan Todorov (*Teorías del símbolo*. op. cit. p. 62). Por esta razón, en este estudio usamos la denominación sentido “alegórico” como sinónimo de “espiritual”. Dentro de la teoría del signo, tal distinción correspondería a aquella entre signo y significado. De allí también que podamos entenderlos como sinónimo de *significado*, *sentido simbólico* o *universo simbólico*.

El proyecto de Agustín no se limita a especificar de qué son signo los signos musicales. Aunque este asunto ocupa varias líneas de sus comentarios, razón por la cual también será de interés en este trabajo, sus descripciones abarcan otros aspectos, los cuales emergen de la lectura de la música a partir de sus análisis sobre el signo: la relación entre la cosa y su significado, la posibilidad de su comprensión por parte de quienes intercambian el signo y los efectos de la comprensión del signo en quien lo percibe, entre otros asuntos, son abordados por el hiponense. Dicho de otro modo, Agustín comprende que, si la música es un signo, esto no sólo quiere decir que esta tiene un contenido distinto de sí al cual apunta, sino que existe otra serie de cuestiones a las que debe responder en cuanto tal, cuestiones relativas a la relación entre la cosa y su significado y, de manera particular, a la relación que tiene el signo con los agentes que entran en juego dentro del intercambio significativo.³⁴⁷

Lo anterior explica el hecho de que nos hayamos detenido en exponer la teoría del signo antes de analizar las alusiones directas a la música. Ahora daremos un paso más: mostraremos de qué manera la teoría del signo se hace presente en Agustín para comprender los fenómenos musicales. Esto es lo que denominamos como *análisis de la música bajo el esquema de los signos*. Precisemos el alcance que daremos aquí a esta denominación. Por un lado, indica que intentaremos esclarecer el contenido simbólico al que apuntan los instrumentos y las distintas formas musicales vocales. Se trata, pues, de reconstruir o interpretar los signos musicales a partir de la relación significante-significado. Por otro lado, mostraremos que una vez los signos musicales entran en contacto con los agentes, aquellos pueden ser analizados dentro de los procesos de adquisición de conocimiento, de comunicación y de conformación de comunidades, como ocurre con los signos en general.

Llevaremos a cabo nuestro análisis cruzando dos tipos de categorías. Por un lado, las ya indicadas provenientes de la teoría del signo: las que se apoyan en

³⁴⁷ Somos conscientes de que dentro de la tradición de la hermenéutica de las Sagradas Escrituras estos asuntos pueden comprenderse y distribuirse dentro de los cuatro sentidos que tendría la Biblia: histórico o literal, alegórico, tropológico y anagógico; sentidos que, aunque Agustín pudo haber comprendido o tenido en cuenta, su formulación sistemática y uso difundido sería posterior al africano (Henri Lubac sitúa sus formulaciones a partir del siglo VII. Cfr. *Medieval exegesis: the four senses of scripture*. Vol. 2. Op. cit. p. 37). En lo que a nosotros respecta, queremos mostrar que estas cuestiones pueden ser abordadas dentro de una teoría del signo.

su estructura básica y los problemas semánticos y pragmáticos bajo los cuales se caracterizan los signos en general. Por otro, categorías provenientes de las descripciones musicales hechas por Agustín y que la musicología ha ayudado a distinguir: como ya lo señalábamos en la introducción, partiremos de la distinción que hace McKinnon entre organología y formas vocales. Uniendo estos dos tipos de categorías, en este capítulo desarrollaremos dos apartados principales, distribuidos así: el primero de ellos trata sobre la organología agustiniana, esto es, la descripción de los instrumentos musicales tanto en su conjunto –*organum*– como separadamente: los producidos por el soplo, los producidos por pulsación y la voz humana en su organización coral.³⁴⁸ El segundo apartado trata sobre las formas musicales vocales. Dentro de ellas analizaremos el canto de himnos, de los salmos y del aleluya bajo las funciones de enseñar, recordar y buscar, y analizaremos las posibilidades que como signo tiene la música de formar comunidades. La organología nos permitirá profundizar especialmente en la relación entre el significante y el significado, mientras que las formas musicales vocales permitirán un análisis más detallado en cuanto a la relación del signo con los agentes.

Si alcanzamos nuestro propósito de describir la música a partir de la teoría del signo desarrollada con anterioridad, podemos afirmar que existe en Agustín una descripción de la música alternativa a aquella desarrollada bajo el esquema de las *Ars Liberalis*, que esta otra descripción es de interés filosófico y que abre nuevas perspectivas para comprender el fenómeno en cuestión. Bajo esta nueva descripción la música adquiere especial relevancia en cuanto práctica, toda vez que en la práctica misma emerge el significado y se hace patente su sentido ético-comunitario.

³⁴⁸ Seguimos la definición que Chailley tiene de Organología: “La organología, término mal entendido a menudo, no se refiere tan solo al estudio del órgano, sino, con más amplitud, al de todos los instrumentos musicales. [...] Los principales elementos de este estudio son de orden histórico, tecnológico y sonoro. Histórico: todo dato que permita situar el instrumento en su contexto cultural y, sobre todo, musical. Tecnológico: se refiere a la materia en que ha sido concebido y tocado con vistas a producir determinados sonidos. Al relacionarse entre sí todos los elementos, el aspecto sociológico ayuda a comprender una ‘personalidad sonora’; con lo que uno de los aspectos del estudio se impone a los demás”. Chailley, Jacques. *Compendio de musicología*. Traducción de Santiago Marín Bermúdez. Madrid, Alianza, 1991. pp. 174-175.

1. La organología bajo la relación significante-significado

Por medio de un estudio minucioso, que pone en relación los comentarios a los salmos escritos por Agustín y los escritos por Casiodoro, Nancy Van Deusen deja ver las deficiencias en la organología agustiniana, basadas fundamentalmente en que, a diferencia de segundo autor mencionado, el primero no elabora una descripción detallada del asunto. Las conclusiones a las que llega la autora se apoyan en un análisis comparativo de los comentarios en los que estos dos autores interpretan el sentido que tienen la cítara y el salterio. A partir de allí, detecta algunas diferencias en el trato que estos autores dan al tema que tratamos.

Agustín, señala Van Deusen, poco repara en la descripción de los instrumentos musicales. En lugar de hacerlo, una vez menciona los instrumentos según lo propone el salmo en cuestión, el africano salta de inmediato a mostrar el sentido espiritual que estos encarnan. En virtud de esta estrategia metodológica, concluye la autora, Agustín no construye descripciones satisfactorias de los instrumentos musicales a los que se refiere.³⁴⁹ Casiodoro, por su parte, levanta el significado espiritual a partir de la distinción entre *instrumento* e *instrumento musical*, distinción que le exige precisar las características de los objetos (instrumentos) que describe y su diferencia frente a otros objetos, tanto musicales como no musicales. Esto es, este autor se detiene en el instrumento mismo,³⁵⁰ fijando su atención en definir las partes que construyen la analogía significado-significante (alabanza-cítara) y en mostrar la relación que hay entre ellas a partir de las cualidades que cada una posee. En consecuencia, concluye la autora, en virtud de esta distinción y del ejercicio metodológico que conlleva, Casiodoro brinda elementos más completos para la construcción de una organología.

En suma, Van Deusen advierte la ausencia de conceptos y descripciones suficientes en Agustín de cara a la construcción de un discurso sobre instrumentos musicales, conclusión que compartimos, no sin hacer algunos

³⁴⁹ “Augustine does not concentrate on instruments individually or on the concept of the instrument”. Van Deusen, N. “Medieval organologies: Augustines vs Cassiodore on the subject of musical instruments”. op. cit. p. 63.

³⁵⁰ “Cassiodoro brings forth the cithara as an instrument in and for itself” *Ibid.* p. 60.

comentarios. Para exponerlos, inevitablemente tendremos que adelantar algunas conclusiones de este estudio; es decir, su sustento sólo se verá una vez nos adentremos en los textos agustinianos.

El primer comentario se refiere a la mención acerca de los instrumentos musicales tenidos en cuenta en el estudio. Aunque, como veremos, las referencias que hace Agustín sobre la cítara y el salterio apuntan siempre en una misma dirección, esto es, en la de especificar las obras divinas y humanas, es cierto también que Agustín abarca otra serie de instrumentos e, incluso, ofrece una definición acerca del conjunto de instrumentos musicales. Si bien no es esto suficiente para fundar una organología a partir de sus alusiones, sí es muestra de que el concepto está presente en sus interpretaciones.

Pero lo que a nuestro juicio es determinante en la interpretación de Agustín apunta en otra dirección. En efecto, su intención consiste en develar el significado espiritual que tienen los instrumentos musicales. En este sentido, consideramos que las alusiones que hace sobre ellos se enmarcan dentro de las exigencias metodológicas de la teoría del signo, no dentro de las exigencias que comportaría una teoría musicológica. Así, el interés de Agustín no es otro que el de señalar que tales objetos operan como signos de realidades espirituales. Su sentido no se encuentra en sí mismos, en cuanto cosas, sino en cuanto remiten a otra realidad y, en consecuencia, en lo que ellos aportan para el encuentro con la sabiduría. Por ello, se detiene solamente en mencionar algunas características que estas cosas poseen, aquellas que le permiten ponerlas en relación con el significado. Tales descripciones funcionan más como discurso persuasivo que como detalle del objeto. De allí que sus descripciones sobre los instrumentos musicales sean incompletas.

Esto nos conduce a otro asunto de no poca importancia dentro de la tesis que queremos sostener acerca de la relación entre las alusiones a la música y la teoría del signo en Agustín. Hemos resaltado previamente el carácter convencional que tienen los signos. Según esto, debemos cuestionar si es necesario describir las características internas que tienen las cosas que significan a la hora de señalar aquello que significan. En el caso que nos ocupa de la música, esta nos haría preguntarnos si es necesario que los instrumentos

musicales sean de tal o cual forma para que indiquen lo que indican, asunto que se inscribe dentro de lo que tratamos ya en torno a las condiciones de semejanza y convención existente entre el significante y el significado, pero que en música se hace patente. Volveremos sobre ello.

Sirva esto sólo como contexto inicial e indicación previa sobre la perspectiva que buscamos desarrollar. Los argumentos definitivos para sustentar nuestra hipótesis de respuesta se encuentran a lo largo del desarrollo de este capítulo, donde mostraremos que Agustín trasciende la descripción musicológica con el fin de describir la realidad espiritual.

Hagamos dos advertencias antes de proceder con el estudio. Por un lado, en tanto los elementos musicales son signos por medio de los cuales la Escritura da a conocer verdades ocultas, los signos musicales fungen como metáforas (*signa translata*), según la definición proveniente del *De Doctrina Christiana*, trabajada en el apartado anterior.³⁵¹ En efecto, los instrumentos musicales son significados por las palabras –las palabras de la Escritura–, pero a la vez significan otras cosas –realidades espirituales–. Según esto, el ejercicio de interpretación y de exposición ante los fieles llevado a cabo por Agustín parece querer conducir a estos a un modo de relación distinto con la música, en el cual las manifestaciones musicales son, más que motivos de placer o displacer, metáforas.

Por otro, como hemos mencionado, la música en el culto cristiano se basaba fundamentalmente en la voz humana, poco incluía la práctica de instrumentos; esto quizás como herencia del canto sinagoga, que tampoco los incluyó.³⁵² Agustín se refiere a ello, entonces, debido a que los salmos mencionan varios instrumentos musicales, tales como la trompeta, el salterio, o los címbalos. En este sentido, se comprende que al referirse a la organología quizás no se está refiriendo a la práctica musical presente en las iglesias. En su lugar, trata de develar el sentido oculto que estos traen y por el cual son mencionados en las Escrituras, y así los trata como metáforas. Y aunque muestra rechazo a los

³⁵¹ Cfr. *De. Doctr. chr.* II.X.15.

³⁵² Cfr. McKinnon, J. *The church fathers and musical instruments*. op. cit. p. 5.

instrumentos musicales relacionados con las prácticas teatrales paganas,³⁵³ el conjunto de sus reflexiones no muestra un rechazo sistemático y contundente frente al uso de instrumentos musicales, como quizás sí se dio en otros padres de la Iglesia.³⁵⁴ Sus reflexiones se dirigen, en su lugar, a experimentarlos como a partir de su condición de signos.

El asunto se plantea de otra manera de cara a las formas vocales. Por un lado, las escrituras mencionan el canto de salmo y del aleluya, entre otros cánticos que fueron incluidos en las prácticas rituales. Así, en estos casos habría una invitación directa a vivir de un modo particular o relacionarse de cierto modo con la música práctica. En este caso, la interpretación del texto sagrado guía el modo de relación con los objetos musicales que se presentan a los oyentes. Este hecho nos da pie para entablar una relación entre la teoría del signo y los cantos milaneses que Agustín escuchó en la iglesia de Ambrosio. Como veremos al final de este trabajo, dicho esquema brinda nuevas luces para interpretar tal experiencia.

Dado que nuestro propósito es hacer explícito cierto sentido sobre la música, sentido que no ha sido desarrollado por Agustín explícitamente en un escrito único, nos detendremos en seleccionar, extraer y analizar las citas textuales que evidencian esta afirmación. Al analizar las citas textuales, en su mayoría aunque no exclusivamente provenientes de *Enarrationes in psalmos*, seguiremos estos pasos: 1) identificaremos el signo en cuanto significante, la cosa por medio de la cual se significa. Usualmente, Agustín da una descripción sobre este asunto, ya sea apelando a su morfología o su modo de fabricación. En general esta descripción tiene el cometido de mostrar la semejanza que existe entre el ente descrito y lo que simboliza. 2) Identificaremos el significado alegórico que Agustín da. Con estos dos elementos abarcamos aquella primera relación que define al signo en general.

Es necesario recordar que nuestro propósito aquí no consiste en extraer conclusiones acerca de la pertinencia, dominio o avance que tuviera Agustín dentro de los campos musicológicos mencionados, ni tampoco dentro de la

³⁵³ Cfr. *De doctr. chr.* II. XVIII. 28. Ver McKinoon. *The church fathers and musical instruments*. op. cit. p. 199.

³⁵⁴ Cfr. *Ibid.* p. 6.

tradición patrística de interpretación de las escrituras. De hecho, desde este punto de vista, Agustín aparece como un autor con poco conocimiento sobre la materia, pues no da cuenta de discusiones comunes en los tratados organológicos, tales como la relación de los géneros poéticos musicales con la teoría del ethos o con aspectos de la vida social o cultural. Nuestro asunto no es lanzar una valoración histórica acerca de si Agustín hizo o no un aporte dentro de estos dominios. Esto podría ser objeto de otro trabajo. Por lo pronto, aquí haremos explícita la presencia de alusiones pertinentes a la musicología dentro de los textos agustinianos; señalaremos que comportan cierta consistencia interna y mostraremos su relación con otros asuntos filosóficos tratados por el africano y que, en virtud de estos lazos, hacen parte de un complejo teórico mayor, pues trascienden las fronteras del discurso musical interno. Mostraremos que la estructura teórica que usa Agustín para lograr dicha coherencia en el discurso y para relacionarla con otros tópicos es la teoría del signo. Alcanzado esto, sin duda posteriormente se podrá entablar relaciones con otros autores o valorar históricamente sus posiciones.

1.1. Organología

Insertémonos ahora en la organología. Ya en *De Ordine*, escrito en el 386, Agustín había presentado una organización general de la organología, aunque no se detuvo en desarrollarla. Su interés se centraba en mostrar que esta organización de sonidos la hace la razón en virtud de que ella es quien ordena la materia –la materia sonora, en este caso–.³⁵⁵ El análisis organológico sería, entonces, un asunto que pertenecería también a la ciencia musical, aunque en el *De Musica* no lo haya tratado.³⁵⁶

³⁵⁵ “Pero con su maravillosa potencia de discernimiento pronto advirtió la razón la diferencia que hay entre los sonidos y la idea que expresan y que a la jurisdicción de los oídos sólo pertenecen los sonidos, agrupados en tres clases: el formado por la voz animal, el producido por el soplo del aire y el que se obtiene por percusión. Producen el primero los actores trágicos, cómicos y todos los que cantan con voz propia; el segundo, las flautas y demás instrumentos de aire; el tercero, las arpas, liras, tambores y demás instrumentos de percusión” *De Ord.* II. XIV. 39.

³⁵⁶ Algunos relatos antiguos señalan que el estudio de la música se divide en el estudio de la materia (sonido, palabra y ritmo), de la composición y de la ejecución (instrumentación, canto y recitación). Así, la organología, aun cuando sería parte de la música, no haría parte de la misma rama que estudia el sonido. Aun cuando se diera esta distinción, la organología fue un asunto poco tratado por los tratadistas,

Cerca de treinta años más tarde, en el comentario al salmo 150, Agustín introduce de nuevo aquella organización, ya no dentro del cometido de mostrar el dominio de la razón, sino en el de afirmar la pertinencia de los estudios musicales para la correcta interpretación de la Escritura:

“Tampoco juzgo que debe pasarse por alto lo que dicen los músicos, y es cosa evidente, que hay tres clases de sonidos, a saber: los producidos por la voz (*voce*), por el soplo (*flatu*) y por la pulsación (*pulsu*). El producido por la voz es el que se hace mediante las fauces y la garganta, sin instrumento alguno, del hombre que canta. El producido por el soplo es el que se ejecuta mediante la flauta o algún instrumento semejante. El producido por la pulsación es el que se efectúa mediante la cítara o algún parecido instrumento”.³⁵⁷

En estos textos, el criterio que guía la clasificación es de carácter técnico: el de la producción del sonido.³⁵⁸ Aun así, dicha clasificación encontrará un soporte último en las realidades espirituales que simbolizan; esta otra realidad servirá de justificación última de aquella. Siguiendo esta distribución agruparemos las demás alusiones de Agustín en torno a los instrumentos específicos y a los conjuntos que ellos establecen. No obstante, en nuestra exposición modificaremos el orden: comenzaremos con el estudio del compendio mismo de instrumentos, luego nos detendremos en los instrumentos producidos por el soplo y posteriormente por los producidos por pulsación. Finalmente, en dos momentos haremos la descripción de los producidos por la voz: al final del primer apartado veremos lo que el coro significa –“porque la voz se da en el coro”–.³⁵⁹ En el apartado siguiente analizaremos las formas vocales.

eco del desinterés en la música práctica. Cfr. Mathiesen, Thomas J. *Apollo's Lyre: greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages*. University of Nebraska Press, 1999. p. 160. También López, J., Pérez, F. y Redondo, P. *La música en la antigua Grecia*. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2012. pp. 120. Agustín no da cuenta de estas distribuciones del arte musical. Su única distribución se refiere a la distinción del ritmo y el melos.

³⁵⁷ *Enarr. in ps.* 150. 8.

³⁵⁸ Las clasificaciones más comunes dentro de los tratados musicales antiguos se erigían a partir del criterio de la producción del sonido. Aunque siguiendo este criterio Agustín incluye los instrumentos de cuerda y de percusión en una misma categoría, otros autores marcaban esta diferencia. Cfr. Mathiesen, T. *Apollo's Lyre: greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages*. op. cit. p. 162. También López, J., Pérez, F. y Redondo, P. *La música en la antigua Grecia*. op. cit. pp. 121-122.

³⁵⁹ *Enarr. in ps.* 150. 8.

1.1.1 El *organum* o conjunto de instrumentos

Agustín usa el concepto *organum* señalando dos sentidos: como instrumento y como conjunto de ellos:

“La palabra órgano [*organum*] es nombre genérico de todos los instrumentos musicales, aunque ya se va adquiriendo la costumbre de llamar propiamente órgano a los instrumentos musicales que se inflan con fuelles, pero no creo que aquí se designe únicamente esta clase de instrumentos musicales. Pues el vocablo *órgano* es palabra griega, que, como dije, es nombre común que se aplica a todos los instrumentos musicales; y los griegos llaman por otro nombre a los que se inflan con fuelles. El llamar *órgano* sólo a esta clase de instrumentos musicales, más bien es costumbre latina y del vulgo”.³⁶⁰

En más de una ocasión, Agustín llama la atención de sus oyentes y lectores para recordar que el órgano hace referencia a la totalidad, no sólo a un instrumento.³⁶¹ La cita referida menciona una relación entre el origen griego de la palabra y su sentido de totalidad, por una parte, y el uso latino y vulgar y su sentido de instrumento individual, por otro. No obstante, el interés de Agustín no consiste en llamar a la fidelidad idiomática de las palabras. Como veremos, su interés por señalar la totalidad hace referencia al contenido alegórico del *organum*. Se decanta por la idea de totalidad en virtud de lo que ello significa, no por rigorismo filológico.

La cita que hemos referido describe el conjunto de instrumentos meramente como una cosa (cosa que recibiría, entonces, el nombre de *organum*); de ella se dio una definición (conjunto de instrumentos) y se enunciaron los elementos que la componen (sus tipos de sonidos e instrumentos). A partir de tal descripción Agustín levanta su significado alegórico, esto es, señala lo que la mente debe percibir una vez entiende que estos son signos. Dos elementos son significados en este conjunto:

³⁶⁰ *Ibid.* 150. 7.

³⁶¹ El comentario al salmo 56 tiene la siguiente indicación: “Se denominan órganos todos los instrumentos músicos. No sólo se llama órgano al instrumento grande que se infla con fuelles, sino a todo aquel que se adapta al cántico y es corpóreo, y del cual usa el que canta” *Enarr. in ps.* 56. 16.

Por un lado, el origen del sonido simboliza tres partes distintas del ser humano. El comentario al salmo 150 continúa así: “Ninguna especie de sonido se omitió aquí en el salmo. Porque la voz se da en el coro; el soplo, en la trompeta, y la pulsación en la cítara, como si fuesen la mente, el espíritu y el cuerpo”.³⁶² Veremos que el coro simboliza la unión de los cristianos en la palabra interior (en Cristo, de ahí su enlace con la mente), la trompeta el anuncio abierto y potente de la fe (de ahí su enlace con el espíritu) y la pulsación, las obras (de ahí el enlace con el cuerpo). Se trata no sólo de partes del ser humano (mente, espíritu y cuerpo), sino de funciones dentro la vida colectiva, formas de participar en una comunidad; maneras por medio de las cuales se describe esa relación y participación.

Por otra parte, el conjunto de instrumentos es símbolo de la totalidad de miembros de una comunidad que convive armónicamente. Agustín señala que esta idea ya estaba presente en Cicerón, quien la emplea para hablar sobre el buen funcionamiento de la ciudad. Citando el *De República* del autor romano, dice:

“Entre la cítara o las flautas y el canto de voces debe haber una cierta armonía de los distintos sonidos, y si falta la afinación o hay desacordes, es insufrible para el oído entendido. Pero también esa misma armonía se logra mediante un concierto ordenado y artístico de las voces más dispares. Pues bien, de este mismo modo, concertando debidamente las diversas clases sociales, altas, medias y bajas, como si fueran sonidos musicales, y en orden razonable, logra la ciudad realizar un concierto mediante el consenso de las más diversas tendencias. Diríamos que lo que para los músicos es la armonía en el canto, eso es para la ciudad la concordia, vínculo el más seguro, y el mejor para la seguridad de todo Estado. Y, sin justicia de ningún modo puede existir la concordia”.³⁶³

El sentido que para Agustín tiene el sonido de las voces armónicas trasciende

³⁶² *Enarr. in ps.* 150. 8. El hecho mismo de que se establezca una analogía entre los tipos de instrumentos y las partes del ser humano acerca a Agustín a tratados musicológicos de la época. Véase, por ejemplo, el libro II del tratado *Sobre la música*, de Aristides Quintiliano, en donde el autor intenta recoger las teorías anteriores a él sobre este particular.

³⁶³ Agustín cita *De Republica*. 2,42-43, de Cicerón, en *De civ. Dei*. II. XXI. 1.

la esfera civil. En su lugar, la comunidad que ello refleja es espiritual: no la ciudad terrena, sino la Ciudad de Dios. Por un lado, los vivos: “Vosotros sois la trompeta, el salterio, la cítara, el tambor, el coro, las cuerdas, el órgano, el címbalo sonoro de regocijo de las obras que suenan bien, porque son armónicas”,³⁶⁴ por otro, los santos: “Estos mismos santos se hallan simbolizados a continuación en todos los instrumentos músicos que alaban a Dios”.³⁶⁵

La Ciudad de Dios se caracteriza por la armonía en la que vive: así como en el órgano los instrumentos conforman un conjunto que suena armónicamente, la comunidad creyente forma también un conjunto armónico: “Quizá a la palabra *cuerdas* añadió *órgano* para que no sonase como cada una de por sí, sino para que sonasen conjuntamente en armoniosa diversidad, como se acoplan en el órgano”.³⁶⁶

El sentido de armonía que emerge de estas alusiones organológicas tiene que ver con las distintas funciones de los miembros de la ciudad, con su organización interna, con la noción de orden a partir de diversidad de elementos. Mientras en la ciudad que menciona Cicerón esta diversidad hace referencia a las distintas clases sociales, dentro de la Ciudad de Dios que tiene en mente Agustín, esto se refiere a servicios y obras, tales como la alabanza, el anuncio, la enseñanza, la administración o el simple mantenimiento de la vida cotidiana. De entre todas ellas, destaquemos que la organología permite caracterizar la comunidad de creyentes como una comunidad que alaba. La organología muestra que la alabanza se realiza en conjunto, se realiza como totalidad a partir de la alabanza individual, así como el conjunto de la música se logra a partir del sonido de cada uno de los instrumentos o de las voces. El comentario al salmo 150 enfatiza esta idea describiendo uno a uno el sentido en el que los instrumentos alaban a Dios: la trompeta por la claridad del anuncio de alabanza; salterio y cítara, por las obras; tímpano, por la superación de las tribulaciones y el coro [y la danza] cuando le alaba la sociedad

³⁶⁴ *Enarr. in ps.150.* 8.

³⁶⁵ *Ibid.* 150. 5.

³⁶⁶ *Ibid.* 150. 7.

pacífica.³⁶⁷ El órgano, pues, reúne esta noción de conjunto de los instrumentos que alaban. A partir de esta idea, los instrumentos se ordenan hacia un mismo sentido determinado: alabar a Dios.

Agustín no brinda suficientes elementos que permitan ir más allá en la relación entre armonía musical y organización de la Ciudad de Dios. Las alusiones que hace aquí son meras aproximaciones o anuncios de esta relación. En su lugar, su despliegue se desplaza a indicar el principio que guía esta organización, que guía la armonía, asunto que el autor africano trata a propósito de la significación del coro. Este segundo elemento significado se decanta allí. Por ello, ampliaremos esta relación significativa cuando nos refiramos a dicha organización musical.

En síntesis, para Agustín la idea misma de organología simboliza el conjunto organizado de funciones que cada cual cumple en la Ciudad de Dios, funciones que se erigen en orden a la alabanza.

1.1.2. Instrumentos producidos por el soplo

Dentro de la clasificación agustiniana, a esta categoría pertenecerían las flautas (*tibia*), las trompetas (*tuba*) y las cornetas (*tuba corneae*). Vale la pena indicar que los textos del Antiguo Testamento mencionan estos instrumentos, de allí que Agustín se refiera a ellos. Con esto queremos decir que las preocupaciones de Agustín no parecen estar cerca de los tópicos que solían tratarse en torno al *auló* griego o a su equivalente romano, la *tibia*, instrumento que solía acompañar el canto solista en las representaciones teatrales romanas. No se inscribe Agustín dentro de las discusiones típicamente antiguas en torno al origen divino del instrumento –dado por Atenea– o tampoco a la deformidad que causa en el rostro y la imposibilidad que este instrumento trae de expresar la palabra, en virtud de que ocupa la boca al tocarse. Tampoco emprende un ataque hacia los instrumentos de viento en virtud de estas características. En lugar de ello, Agustín prioriza la trompeta, toda vez que esta parece frecuentemente en los relatos bíblicos que comenta;

³⁶⁷ Cfr. *Ibid.* 150. 6-7.

hace que ella cobre protagonismo frente a aquel instrumento asociado con Dionisio y el teatro antiguo.

Las referencias que hace Agustín a los instrumentos producidos por el soplo son poco numerosas, comparadas con las que hace a otros instrumentos. En sus descripciones se detiene en aspectos relativos de su fabricación. Los comentarios a los salmos 97 y 32 insisten en la manera en que el bronce es moldeado para fabricar la corneta: “Notad los instrumentos que aduce en las semejanzas: *con trompetas dúctiles y con sonido de corneta*. ¿Qué significa ‘trompetas dúctiles’ y ‘trompetas de cuerno’? Las trompetas dúctiles son de bronce; se construyen machacando. Si machacando, luego golpeando”.³⁶⁸

El machacar, el golpear el material con el que es fabricado tiene un sentido en el ámbito religioso. Por un lado, hace crecer el corazón de los cristianos, de la misma manera que el bronce se dilata con los golpes: “Igualmente el corazón cristiano se dilata para Dios con los golpes de las tribulaciones”.³⁶⁹ Pero, más allá de esto, el golpear, la tribulación resulta ser condición para que el cristiano alabe a Dios, así como los golpes y la dilatación del material son la condición para que se forme un instrumento capaz de producir sonidos bellos: “Seréis, pues, trompetas dúctiles construidas para alabar a Dios si aprovecháis al ser atribulados. El machaqueo es la tribulación; la producción o hechura, el aprovechamiento [...] El que quiera ser trompeta de cuerno o corneta, supere a la carne. ¿Qué quiere decir ‘supere a la carne’? Traspase los afectos carnales, venza la sensualidad de la carne”.³⁷⁰

Una vez superada la tribulación, una vez vencida la carne, el creyente está preparado para alabar; deja atrás la vida de la carne para asumir una nueva condición, sin temor por su vida anterior. La alabanza que simboliza la trompeta es el anuncio, la predicación: “*Tocad la trompeta*. Es decir, predicad sin embozo y resueltamente; no temáis. [...] ¿Qué significa *tocad la trompeta al comienzo del mes de la trompeta*? Anunciad resueltamente la vida nueva y no

³⁶⁸ *Ibid.* 97. 6. El comentario al salmo 32 repite esta misma idea: “La trompeta dúctil se construye con el martillo” *Ibid.* 32. II. s2. 10. Nótese que tanto el comentario al salmo 32 como el 97 fueron redactados a inicios de la década del 390, en los años 392 y 393-394, respectivamente. Su cercanía temática es también cercanía temporal.

³⁶⁹ *Ibid.* 32. II. s2. 10.

³⁷⁰ *Ibid.* 97. 6-7.

temáis al estruendo o el alboroto de la vida vieja”.³⁷¹

En suma, la trompeta, como instrumento que produce sonido por el soplo, resulta ser símbolo del superar la tribulación y del anuncio abierto de la fe, con sonido potente, irrumpiendo en los oídos.

1.1.3 Instrumentos producidos por la pulsación

Aunque en la cita de la cual emerge la clasificación que hemos seguido sólo la cítara (*cithara*) es mencionada como ejemplo de esta categoría, a lo largo de sus comentarios Agustín menciona otros más. En concreto, se refiere a tambores, (*tympanum*),³⁷² címbalos (*cymbala*) y salterio (*salterium*), además del ya mencionado. Nótese que no se menciona la lira, instrumento relacionado habitualmente con el culto a Apolo.

El comentario al salmo 149 expone la razón por la cual ellos están dentro de la misma categoría. Por un lado, tanto en la fabricación del tímpano (instrumento de percusión), como en la de la cítara y el salterio (instrumentos de cuerda), se sacrifica la carne: “En el tímpano o tambor se extiende el cuero y en el salterio se tienden las cuerdas; en ambos instrumentos se crucifica, pues, la carne”.³⁷³ La descripción de uno y otro como extensión de cuero y cuerdas son símbolo de lo mismo: de la crucifixión de la carne. Así, su significado determina que ellos pertenezcan al mismo grupo.

Pero hay una razón más que justifica que estén en el mismo grupo, esta vez partiendo del modo en que producen el sonido. El hecho de que ambos instrumentos lo produzcan a partir de un acto de golpear o de percutir simboliza la correcta alabanza. Así, a la pregunta de por qué se alaba con tímpano (percusión) y salterio (cuerdas) Agustín responde: “Para que no alabe sólo la voz, sino también la obra. Cuando se toman el salterio y el tímpano, las manos

³⁷¹ *Ibid.* 80. 6.

³⁷² La traducción española de las Obras de san Agustín suele traducir *tympanum* como tambor, tímpano o timbal.

³⁷³ *Ibid.* 149. 8.

acompañan a la voz”.³⁷⁴

Esta cercanía desde el punto de vista del significado hace que Agustín pueda intercambiar uno y otro instrumentos: “Esto se expresó anteriormente de otra manera al decir [se refiere a la expresión del salmo: “*El agradable salterio con la cítara*”]: *tomad, entonad el salmo; dad, tocad el tambor*, pues aquí por salmo se dijo salterio; y por tambor o tímpano, cítara. Así, pues, por esto se nos amonestó que a la predicación de la palabra de Dios respondamos con las obras corporales”.³⁷⁵ Detengámonos un momento en esta idea y señalemos otro de los elementos que la vinculan con la teoría del signo.

Desde el punto de vista musical, tambor, salterio y cítara no resultan fácilmente intercambiables, toda vez que pertenecen a conjuntos distintos de instrumentos (percusión y cuerdas); aunque podrían compartir algunas funciones básicas, musicalmente cada uno tendría funciones y alcances específicos distintos. No obstante, a partir de su significado es posible hacer tal intercambio. Según ello, resulta relevante desde el punto de vista del análisis de los signos señalar que aquella idea significada (las obras corporales) no está sujeta a su significante, esto es, que puede ser enseñada a partir de uno o de otro signo. Bien podríamos decir, por ello, que tambor, salterio y cítara resultan ser una suerte de *sinónimos*, en tanto significan lo mismo. En cuanto se trata de significados que pueden ser descritos a partir de distintos significantes, estas alusiones también llevan a considerar la convencionalidad de los signos, toda vez que uno u otro se emplea según convenga para significar. Y aunque podría discutirse cuál de ellos podría significar mejor aquella idea de las obras, en el sentido de permitir que cumpla con mayor eficacia su propósito de trasladar a la mente de quien lo percibe la idea significada, habría que decir que esta eficacia sería fruto no solamente de la fisonomía del instrumento, sino que tendría que ver también con aspectos relativos a la costumbre, tal como el conocimiento que tengan de ellos quienes escuchan el mensaje. Desde el punto de vista del signo, lo relevante resulta ser su función, esto es, su capacidad para significar –enseñar-, lo cual no se restringe a las cualidades fisonómicas del signo, aun cuando estas puedan contribuir de cara el propósito

³⁷⁴ *Ibid.* 149. 8.

³⁷⁵ *Ibid.* 80. 5.

significativo.

Retornemos a la descripción de los instrumentos. Desde el punto de vista del modo en que se fabrican y de la manera general en que producen el sonido, los instrumentos que analizamos pertenecen al mismo grupo, pero hay otros criterios que los distinguen. Así, usualmente la cítara y el salterio son tratados por Agustín conjuntamente (conformarían estos un subgrupo correspondiente a nuestros instrumentos de cuerda), mientras que tímpano, címbalos, platillos y tambores conformaría otro subgrupo (nuestros instrumentos de percusión). Iniciaremos nuestra exposición con estos últimos.

Agustín describe los tambores a partir de la materia en que están hechos: “el tambor se hace de piel desecada y consolidada”;³⁷⁶ idea que se repite en el comentario al salmo 67 a propósito de los timbales.³⁷⁷ Por otra parte, describe los címbalos a partir del modo en que estos deben emplearse para que el sonido sea producido: “Los címbalos o platillos se golpean entre sí para que suenen”.³⁷⁸

El material en que están hechos los tambores, la piel seca, representa la superación de la concupiscencia: “El tímpano, atabal o tambor alaba a Dios cuando ya no existe flaqueza alguna de la corrupción terrena en la carne cambiada”,³⁷⁹ idea que se mantiene en el comentario al salmo 149: “no abandone su salterio, no abandone su tímpano o tambor; se extienda en el leño y se seque en cuanto a la concupiscencia de la carne, pues cuanto más se estiran los nervios, tanto más agudamente suenan”.³⁸⁰ Los miembros de la iglesia se encuentran en ese camino de combatir la concupiscencia y mortificar la carne, de allí que ellos toquen los tambores: “las iglesias son los timbalistas, espiritualmente sonoras por la mortificación de la carne”.³⁸¹

Por su parte, el modo en que los címbalos son ejecutados para que produzcan

³⁷⁶ *Ibid.* 150. 7.

³⁷⁷ Cfr. *Ibid.* 67. 34-35. Ambos comentarios son del período 414-416. También lo es el comentario al salmo 149, el cual fue redactado entre el 411 y 413. De nuevo, la cercanía temática es también cercanía temporal.

³⁷⁸ *Ibid.* 150. 8.

³⁷⁹ *Ibid.* 150. 7.

³⁸⁰ *Ibid.* 149. 8.

³⁸¹ *Ibid.* 67. 34-35.

sonido, esto es, uniendo un platillo con otro,³⁸² simboliza la unión entre dos o más personas: “en cierto modo se alaba a Dios con los címbalos cuando cada uno honra a su prójimo y no a sí; y de esta manera, honrándose mutuamente, alaban a Dios”.³⁸³ Como hemos analizado anteriormente, el amor al prójimo está en relación al amor a Dios, de allí que dicha unión de elementos se enlace a su vez con la alabanza a Dios.

Analicemos ahora el caso de la cítara y el salterio. Al igual que ocurría con los instrumentos de viento, Agustín no da cuenta de las típicas discusiones acerca de estos instrumentos. En el caso de los de cuerdas, no remite los mitos que exponen su origen divino o la oposición entre la lira y el *auló* griego, tampoco refiere cuestiones acerca del virtuosismo que solía desarrollarse en torno a la cítara.³⁸⁴ De todo ello, Agustín se centra únicamente en que estos instrumentos acompañan el canto: “El salterio es cierto instrumento sonoro, como la lira, la cítara e instrumentos parecidos que se inventaron para acompañar al cántico. Quien salmea, no salmea solamente con la voz, sino que, tomando cierto instrumento músico llamado salterio, aplicando las manos a él, lo concuerda con la voz”.³⁸⁵ Aunque cumplen el mismo cometido, salterio y cítara guardan una diferencia que tiene su origen en el modo en el que en cada instrumento están dispuestas las partes. La siguiente cita describe esta disposición:

“El salterio es un órgano o instrumento músico que tiene cuerdas tensas y se soporta en las manos del que toca; pero la parte en donde adquieren sonido las cuerdas, es decir, la concavidad o caja de resonancia de madera de que se halla dotado el salterio y que resuena al tacto, porque recoge el aire, está situada en el salterio en la parte superior. La cítara, por el contrario, tiene su caja resonante de madera en la parte inferior. Así, pues, en el salterio las cuerdas adquieren el sonido debido a la parte superior, y en la cítara, a la

³⁸² El címbalo es un instrumento compuesto por dos platillos metálicos, uno para cada mano, abombados y de un sonido agudo. Cada uno tenía un diámetro de cerca de 20 centímetros. A diferencia del tímpano, cuyo sonido era profundo y grave, el sonido del címbalo era agudo. Cfr. López, J., Pérez, F. y Redondo, P. *La música en la antigua Grecia*. op. cit. pp. 156-157.

³⁸³ *Ibid.* 150. 8.

³⁸⁴ Cfr. López, J., Pérez, F. y Redondo, P. *La música en la antigua Grecia*. op. cit. p. 129

³⁸⁵ *Ibid.* 146. 1.

inferior. En esto pues, se diferencian el salterio y la cítara”.³⁸⁶

La anterior descripción de los instrumentos se repite casi intacta en otros comentarios.³⁸⁷ Ahora bien, tal distribución de partes conlleva una distinción simbólica. El mismo comentario continúa así:

“Pero ¿en dónde está el salterio? ¿En dónde la cítara? El Señor ejecutó, por medio de su carne, dos clases de obras; hizo milagros y soportó padecimientos. Los milagros procedían de arriba. Los padecimientos, de abajo. Los milagros que hizo son obras divinas, pero los ejecutó por el cuerpo, los llevó a cabo por la carne. Luego, obrando la carne cosas divinas, es salterio. Sufriendo la carne cosas humanas, es cítara. Al sonar el salterio ven los ciegos, oyen los sordos, se mueven los parálíticos, andan los cojos, curan los enfermos, resucitan los muertos; este es el sonido del salterio. Al sonar la cítara, Jesús tiene hambre, sed, duerme; es apresado, azotado, ultrajado, crucificado y sepultado. Cuando oyes que a un tiempo sonó en la carne algo de arriba y de abajo, entonces observa que resucitó una sola carne, y en ella reconozcamos el salterio y la cítara”.³⁸⁸

Estos dos instrumentos hacen referencia, pues, al obrar del espíritu y del

³⁸⁶ *Ibid.* 56. 16.

³⁸⁷ “La cítara es un trozo de madera cóncavo, parecido al tímpano o timbal, que pende de un mástil, en cuyo mástil y caja se apoyan las cuerdas a fin de que, pulsadas, resuenen; no lo digo porque se toquen con arco, sino que dije que es un trozo de madera cóncavo sobre el que se colocan encima y en cierto modo se recuestan las cuerdas para que, cuando sean pulsadas por el arco, vibren y debido a aquella concavidad, que recoge el sonido de las vibraciones, se transformen estas en más sonoras. La cítara tiene esta concavidad de madera en la parte inferior; el salterio, en la parte superior. Esta es la diferencia”. *Ibid.* 32. II. s1. 5. También: “Ya dije en la exposición de otro salmo que el salterio tiene la caja sonora en la parte superior, en la que se fija la serie de cuerdas para que produzca un sonido más fuerte y más dulce; y la cítara tiene esta caja de resonancia en la parte inferior”. *Ibid.* 150. 6. Así mismo: “La diferencia que existe entre estos dos instrumentos músicos, es decir, entre el salterio y la cítara, consiste en que el salterio está construido de madera con una concavidad colocada en la parte superior, en la que vibran y suenan las cuerdas; estas se pulsán en la parte de abajo y suenan en la parte de arriba. La cítara se construye también de madera con la concavidad en la parte inferior”. *Ibid.* 80. 5. Igualmente, “¿Qué es el salterio? Un instrumento de madera con cuerdas. ¿Qué simboliza? Entre él y la cítara hay diferencia. Los entendidos en esto dicen que se diferencian en que el salterio tiene la concavidad de madera de donde se tienden las cuerdas para que suenen en la parte superior, y la cítara, en la parte inferior”. *Ibid.* 70. II. 11. Por último: “Estos dos instrumentos músicos tienen entre sí diferente y distinta disposición, digna de ser considerada y de encomendarla a la memoria. Ambos se sostienen y tocan con las manos, y simbolizan ciertas obras corporales nuestras. Bueno es saber tocar el salterio y la cítara. Pero como el salterio es un instrumento que tiene la concavidad en la parte superior, es decir, es un instrumento triangular de madera y cóncavo en el que se sustentan las cuerdas que suenan, y la cítara es un instrumento parecido, también de madera, cóncavo y sonoro en la parte inferior, por lo mismo deben distinguirse nuestras obras y saber cuándo pertenecen al salterio y cuándo a la cítara” *Ibid.* 42. 5.

³⁸⁸ *Ibid.* 56. 16.

cuerpo,³⁸⁹ tanto en el obrar de Jesucristo, como en la comunidad de creyentes y de ángeles. Será recurrente en el africano interpretar estos instrumentos a partir de la idea de obrar. Además de los ya citados, esta idea se mantiene a lo largo de los comentarios a los salmos 32, 42, 67, 80 y 150.³⁹⁰

Una última distinción se eleva entre cítara y salterio. En virtud de que el salterio tiene diez cuerdas, este instrumento simboliza los diez mandamientos; en efecto, estos son criterios de acción que provienen del mundo espiritual. Con los diez mandamientos el hombre salmea, canta con el salterio el cántico nuevo. Tocar el salterio, no sólo portarlo, es alabar con obras: “En el salterio de diez cuerdas están representados los diez preceptos de la ley. Pero es necesario cantar con él, no llevarle únicamente; pues los judíos tienen la ley; llevan por tanto el salterio, pero no le tocan. ¿Quiénes le tocan? Los que obran”.³⁹¹

En suma, el obrar simbolizado en la cítara y el salterio, al igual que los demás instrumentos de pulsación, indica la idea sostenida en numerosas ocasiones por Agustín según la cual la alabanza emitida por medio de palabras debe estar

³⁸⁹ “Por tanto, como el espíritu procede de lo alto y la carne de la tierra, parece estar simbolizado por el salterio el espíritu, y por la cítara, el cuerpo” *Ibid.* 70. II. 11. McKinnon señala que estos dos instrumentos dieron lugar a múltiples interpretaciones por parte de los exegetas, viendo en ellos otras dualidades como materia y espíritu o acción y contemplación. Cfr. *The church fathers and musical instruments*. op. cit. p. 235.

³⁹⁰ “De parte de la vida inferior, es decir, de la terrena, tenemos la prosperidad y la adversidad, por lo que alabamos a Dios en ambas para que siempre esté su alabanza en nuestra boca y bendigamos a Dios en todo tiempo. Existen cierta prosperidad y cierta adversidad terrenas; en una y en otra debe ser alabado Dios para que toquemos la cítara” *Ibid.* 32. II. s1. 5. También: “Con todo, ambas son agradables a Dios y dulces a sus oídos. Cuando, movidos por los preceptos de Dios, ejecutamos algo sometiéndonos a sus mandatos y obedeciéndole en el cumplimiento de sus preceptos, al obrar y no soportar acción externa, entonces tocamos el salterio. Así obran también los ángeles, pues no padecen o se ven forzados a obrar por alguna cosa extraña. Cuando en la tierra soportamos tribulaciones, tentaciones y escándalos, al soportarlos por causa de la parte inferior, es decir, porque somos mortales, porque traemos este bagaje, procedente de nuestra primera condición, y además porque soportamos muchas cosas de parte de aquellos que son inferiores, entonces tocamos la cítara. Pues en esta circunstancia procede el sonido suave de la parte inferior; luego sufrimos y salmeamos, o, mejor dicho, tocamos la cítara” *Ibid.* 42. 5. Igualmente: “Los príncipes son los apóstoles. Ellos precedieron; el pueblo les siguió. Fueron delante anunciando el Nuevo Testamento junto con los citaristas, siendo glorificado el Señor por sus obras buenas y visibles como por instrumentos de alabanza” *Ibid.* 67. 34. Así mismo: “Por tanto, el primero parece que pertenece al cielo; la segunda a la tierra. La predicación de la palabra de Dios es celestial. Pero si anhelamos las cosas celestes, no seamos perezosos para ejecutar las cosas terrenas, porque debemos tocar *el agradable salterio con la cítara*” *Ibid.* 80. 5. De la misma manera: “El salterio alaba a Dios en la parte superior, y la cítara en la parte inferior, como si se alabase a Dios por lo celeste y lo terrestre, como si se le alabase porque hizo el cielo y la tierra” *Ibid.* 150. 6.

³⁹¹ *Ibid.* 91. 5. Ver también: 1º, 32. II. s1. 5; 2º, 48, I. 5; 4º, 143. 16, entre otros en los que se menciona este significado. Referencias numerológicas de este tipo muestran a Agustín cercano a la teoría matemática que sustentó en textos anteriores.

acompañada de acciones.

2.2. Formas musicales vocales

Las formas musicales que expone Agustín pertenecen en su totalidad al campo de las composiciones vocales; no existe en sus relatos referencias directas y elaboradas sobre composiciones meramente instrumentales. Este hecho merece ser tenido en cuenta. La historia de la música reconoce el aporte que las teorías de la palabra hicieron sobre la música, en el sentido en que desde el punto de vista formal esta se desarrolló, en alguna medida, de manera análoga a aquellas. En efecto, la música adoptó y reprodujo aspectos del lenguaje en su desarrollo, tales como las medidas de los ritmos, las estructuras de las composiciones o los elementos fundamentales para la escritura.³⁹²

Agustín no fue ajeno a esta tendencia. Ya en el *De Musica* se muestra formando parte de este enfoque, toda vez que su análisis de la música se inscribe dentro de los parámetros de la gramática, aun cuando los trascienda para alcanzar la filosofía. En dicho diálogo, en efecto, la posibilidad de medir el tiempo musical se encuentra en la medida de las sílabas, en la medida de las frases y estrofas, en los versos poéticos. Razones técnicas, pues, relacionadas con el desarrollo precario de otras teorías musicales contrastado con el estado avanzado de las artes de la palabra, justifican que la música vocal tuviera cierto predominio sobre la música instrumental.

Pero esta no es la única razón que interviene en esta opción. La voz, además de poseer ritmo, es capaz de expresar la palabra, de pronunciar la verdad. En el contexto de los análisis agustinianos este elemento resulta ser relevante, ya no en la distinción de instrumentos, sino en la valoración de las formas vocales

³⁹² El texto *Musica Enchiridis*, manual escrito en el IX, de autor desconocido, recoge esta tradición. Su importancia fue ampliamente reconocida por los teóricos medievales, así como por los historiadores actuales, toda vez que recoge la sabiduría musical anterior, presenta una suerte de estado del arte del conocimiento musical del momento y postula ejercicios para la práctica de los músicos. Estas son las primeras líneas del tratado: “Just as the elementary and indivisible constituents of speech (*vox articulata*) are letters, from which syllables are put together, and these in turn make up verbs and nouns, and from them is composed the fabric of a complete discourse, so the roots of song (*vox canora*) are *phthongi*, which are called *soni* in Latin. The content of all music is ultimately reducible to them”. ME I, 3. Usamos la traducción al Inglés hecha por Raymond Erickson y editada por Claude V. Palisca. Yale University Press. 1995.

sobre los instrumentos musicales en general: como lo veíamos, en Agustín el conjunto de instrumentos, el *organum*, se orienta a acompañar la voz que alaba, a la voz que reconoce y manifiesta la verdad.

Esta idea nos ubica en el centro de dos desplazamientos que realiza Agustín en su trato sobre la música: por un lado, al valorar la palabra en cuanto signo por encima del sonido musical, su atención deja de estar centrada en la forma, como lo hacía en el *De Musica*, y se centra en el contenido. De allí que se pueda sugerir que su estética, aun cuando inicia con la afirmación de la belleza formal, por medio del enlace entre expresión musical y verdad se dirige ahora hacia la semántica.

El segundo desplazamiento tiene que ver con la relación entre palabra y música que referíamos hace unos momentos. Inicialmente, esta relación se tejía desde un punto de vista formal, en la medida en que los elementos constitutivos de la gramática eran trasladados hacia la música con el fin de configurar estructuras en este campo. Desde la perspectiva del signo, podemos decir que la relación entre palabra y música se teje de otro modo: así como las palabras poseen significación, la música también lo posee; así como sobre las palabras establecemos juicios de verdad y mentira, también se hace esto sobre la música; así como las palabras persuaden, la música también lo hace.³⁹³ Estos dos desplazamientos los veremos reflejados a lo largo de este capítulo. Iniciemos así nuestro estudio sobre las formas musicales vocales.

Aun siendo que la organología encuentra su eje en la voz, no tiene Agustín referencias técnicas acerca de la voz en cuanto instrumento musical. Es decir, a diferencia de otros instrumentos musicales, frente a los cuales su descripciones versaban sobre materiales, formas de construcción o tipos de sonidos, el africano no desarrolla ideas en profundidad acerca de cómo

³⁹³ Arturo Tello muestra que la interpretación de los cantos litúrgicos, esto es, la ciencia de la gramática y de la retórica aplicada a ello, jugó un papel de gran relevancia para fijar las formas litúrgicas durante del período Carolingio. Los “comentarios” que estas disciplinas otorgaban sobre el canto otorgaban sentido a “qué era cantado”, “cómo era cantado” y “para qué era cantado”. Así, la música se desarrollaba paralela a su interpretación en las Artes de la Palabra: palabra y música eran inseparables. Cfr. Tello Ruíz-Pérez, Arturo. “Figurata ornamenta in laudibus Domini: gramática, retórica y música en los repertorios de canción litúrgica conservados en España”. En: *Cuadernos de música iberoamericana*. No. 13, 2007. p. 30 Versión electrónica disponible en: E-prints. Universidad Complutense de Madrid. http://eprints.ucm.es/13298/1/Figurata_ornamenta_in_laudibus_Domini.pdf Fecha de consulta: mayo 15 de 2013.

funciona la voz en orden a producir sonidos; no señala las condiciones físicas que se requieren para el canto y tampoco expone una clasificación de los distintos tipos de voces. En su lugar, el tratamiento de la capacidad musical de la voz queda subsumido dentro de las alusiones al coro y a las formas musicales corales. Así, la descripción de la cosa que significa y de su significado, en este caso, se realiza no a partir del instrumento, sino de las estructuras que se forman a partir de aquel.

A diferencia de la organología, en la cual Agustín presenta una suerte de sumario en el comentario al salmo 150, las formas musicales vocales expuestas por el africano carecen de una expresa organización. No se empeña el autor en hacer una reconstrucción que agrupe estas en categorías o que le permita dar una visión de conjunto. Por el contrario, las alusiones que hace sobre ellas son todas fragmentarias y, podríamos decir, circunstanciales, en el sentido en que las comenta en la medida en que van apareciendo en sus relatos o en las mismas prácticas musicales de la época.

A pesar de este carácter de su exposición, las alusiones a las formas musicales vocales cuentan hoy con un mayor reconocimiento por parte de historiadores y musicólogos. En efecto, su definición de himno, sus testimonios sobre los tipos de cantos que se entonaban en las iglesias de Milán y de África, las reflexiones en torno a la pertinencia del canto del aleluya y de su sentido, entre otros elementos, se erigieron como piezas claves para la reconstrucción de la historia de la música en el período de la Antigüedad Tardía o inicios de la Edad Media, fundamentalmente dentro de los capítulos dedicados al canto cristiano milanés previo al Gregoriano.

Siguiendo el mismo orden de exposición que utilizamos al referirnos a la organología, esto es, partir de la definición como cosa para luego exponer su significado, a continuación presentaremos la definición de coro. En el siguiente apartado ahondaremos en las formas musicales vocales y desplegaremos su relación con la teoría del signo.

Tanto en la antigüedad griega como en el judaísmo existía la forma de entonación coral ligada a la liturgia o a la adoración divina. Se trata de un grupo

de cantores que entonan textos de alabanza y adoración. En la tradición griega los coros hacían parte fundamental de los dramas, en obras como las de Esquilo, Sófocles y Eurípides. En la tradición judía el coro estaba compuesto de un grupo de levitas –por lo menos doce– que en el culto de sacrificio realizado en el templo entonaba un salmo, acompañado por instrumentos de cuerdas.³⁹⁴ En ambos casos, los coros entonaban cantos monofónicos, en ocasiones improvisados y en ocasiones acompañados de instrumentos.

En el comentario al salmo 149, Agustín brinda la definición de lo que es el coro, señalando su particularidad como forma musical: “¿Qué es un coro? Muchos saben lo que es; precisamente, como hablo en la ciudad, sin duda, casi todos lo saben. Coro es un grupo de cantores que cantan a una. Si cantamos en coro, cantemos armónicamente. Todo el que discrepa con la voz en el coro de cantores, ofende al oído y perturba el coro”.³⁹⁵

Emergen de esta relación varios componentes: la diversidad de voces, que constituiría los elementos materiales de que se compone el coro; la armonía, que funge como el modo en que dichos elementos son ordenados, y la unidad que hay entre ellos, la cual define o es condición última de la belleza. Detengámonos un momento en profundizar en el sentido de esta estructura. Esto servirá para comprender el giro que busca Agustín al relacionar la teoría del signo con la descripción de los elementos musicales.

Dicha estructura recuerda aquel esquema sostenido en el *De Musica* según el cual los principios en virtud de los cuales la combinación de sonidos diversos se hace bella son la unidad y la igualdad en las proporciones de los tiempos. En el caso de los coros, la unidad sigue siendo el principio de la belleza (explicitaremos esto más adelante); la armonía o cantar armónicamente, por su parte, resultaría ser el equivalente de la igualdad de aquel otro esquema, siempre y cuando comprendamos una y otra como el conjunto de relaciones válidas entre los sonidos, sin necesidad de detallar por el momento cuáles son esas relaciones.

³⁹⁴ Cfr. Grout, Donald J. y Palisca Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza, 1988. pp. 37-38.

³⁹⁵ *Enarr. in ps.* 149. 7.

Sin embargo, a diferencia de los extensos análisis que en el *De Musica* realizó Agustín por medio de los cuales encontró el principio organizador de la belleza y las relaciones rítmicas que los sonidos debían tener para que pudieran ser juzgadas como bellos, en las alusiones al coro y a las distintas formas musicales vocales Agustín no define cuáles serían esas relaciones que harían que el conjunto de voces suene armónicamente. ¿Qué tipo de teoría sería esta?, ¿a qué tipo de armonía se debería referirse?

La noción de armonía sonora a la cual se acercó su época aplica a sonidos no simultáneos, esto es, a sonidos que se despliegan o que se suceden unos después de otros en el tiempo. De este modo, la armonía que se reclamaría en el coro no sería aquella que hoy exigiríamos a los coros polifónicos según la cual muchas voces que suenan a un mismo tiempo siguen ciertas relaciones – consonantes o disonantes, tonales o atonales, por el momento este asunto no es relevante–, relaciones que, por lo demás, ayudan a configurar o distribuir las voces en un coro. Dado que una teoría armónica capaz de vincular sonidos que suenan simultáneamente se comenzó a desarrollar a partir del siglo X de nuestra era –teoría que constituiría nuestra noción actual de armonía polifónica coral– no cabe de ninguna manera reclamar esta a Agustín.

De lo anterior puede concluirse inicialmente que la armonía que vincula las voces en el coro se refiere en principio a que quienes participan en coro aprendan las mismas melodías siguiendo las mismas pautas rítmicas en el canto, que sigan los mismos pies, metros y versos en las composiciones que se cantan. Pero es claro que este aspecto rítmico no es suficiente para lograr armonía en la conjunción de las voces. Agustín es consciente de ello. Su reclamo también puede referirse a que es necesario que los cantores ‘afinen’ en el sentido de que todos alcancen las alturas sonoras correctas, de que todos entonen con exactitud los intervalos propuestos. Este asunto quizás tendría relación con aquel otro tratado prometido por el africano en *De Ordine*, en el cual serían tratados los asuntos referentes al *melos*, esto es, acerca de las alturas tonales, intervalos, escalas, etc. En este sentido, aunque en la descripción del coro utiliza la estructura que tiene en cuenta la unidad y la armonía, en su exposición general existe un vacío teórico: no hay un soporte musicológico que presente las normas de la armonía en relación al *melos*; en

consecuencia, tampoco desarrolla un discurso filosófico, que, como habría hecho en *De Musica*, remita los componentes musicológicos a la unidad trascendente, en donde hallarían su origen y fundamento. Como bien señalan Luque y López, dicho vacío pudo ser fruto de la falta de tiempo disponible por parte del africano para tratar a profundidad este asunto o, sin más, de la carencia de conocimientos suficientes sobre el tema.³⁹⁶

Ahora bien, aunque el vacío musicológico existe, no por ello Agustín renuncia a exponer lo que entiende acerca de la unidad y de la armonía. Pero en lugar de describirlos desde un punto de vista técnico, lo hace a partir de la capacidad significativa de los coros, al igual que hizo en la organología. Es necesario acercarse, pues, a su significado para comprender estas ideas.

¿Qué simbolizan los coros? Comentando el salmo 87 Agustín señala: “el coro simboliza la concordia o armonía que se encierra en la caridad”.³⁹⁷ La caridad es un tipo de amor que se instala en el interior de cada ser humano y que, como señalaba Agustín en *De Doctrina Christiana*,³⁹⁸ proviene de Dios; no surge espontáneamente a partir de la naturaleza caída de la humanidad. Se trata de la experiencia del amor ordenado a la que está llamado cada ser humano y por la cual debe trabajar día a día. En este sentido, el coro tiene por condición una experiencia interior del cristiano, una relación interior de cada quien con Dios. A la vez, la caridad implica no sólo una relación de este con Dios, sino también, simultáneamente, una relación de cada quien con su prójimo; relación que se establece por el amor de Dios y no por el amor a sí mismo o al mundo temporal. Se presenta aquí aquella idea de Agustín según la cual la caridad funciona como aglutinante entre el ser humano y Dios y entre los seres humanos entre sí, aglutinante que les permite estar juntos, vivir formando comunidad.

En este sentido, a diferencia de lo significado en la organología, en la cual el

³⁹⁶ Cfr. López, A. y Luque, J. “Introducción al diálogo Sobre la Música de San Agustín”. op. cit. pp. 39-40. *Ep.* 101. 4, de Agustín a Memorio, fechada en 408-9, muestra esta idea: “Entonces escribí seis libros dedicados a sólo el ritmo; confieso que me disponía a dedicar quizá otros seis a la melodía, esperando que tendría holgura para ello. Mas, después que me impusieron la preocupación de las cargas eclesiásticas, todas aquellas delicias me huyeron de las manos”.

³⁹⁷ *Enarr. in. ps.* 87. 1.

³⁹⁸ Cfr. *De. doctr. chr.* I. XXVI. 27.

énfasis recaía en la simbolización de virtudes del cristiano, tales como la tribulación, la mortificación de la carne o la alabanza, virtudes que en suma sucedían o se referían a un dominio interior e individual, el coro es también el símbolo de la realización de los hombres en la vida colectiva. Es decir, no se refiere directamente a lo que sucede al interior de cada individuo, sino a lo que sucede en la conexión con Dios y con los demás, la relación que se da entre unos y otros a partir del vínculo de caridad. Al referirnos al coro, pues, nos encontramos con que lo que sus sonidos y formas simbolizan trasciende el plano individual y se instala en un plano colectivo.

Así, entonces, el coro representa el tipo de vínculo, de conexión, de proporción, que debe regular las relaciones entre los seres humanos y de estos con Dios; vínculo que es el mismo para todos, de ahí que Agustín también se refiera a ello como concordia. En suma, el coro simboliza la comunidad armónica, aquella que se funda en la caridad.

Es necesario insistir en el énfasis en que el vínculo firme entre los seres humanos es la caridad y que no se trata simplemente de la asociación por sí misma, pues esto marca la diferencia entre la interpretación agustiniana del coro y la de la tradición pagana que él recibió. Esto define propiamente lo que quiere decir armonía en este tipo de relaciones. Para comprender este asunto es pertinente acercarnos a la noción misma de asociación entre seres humanos, según la exposición agustiniana.

El coro es capaz de producir sonidos bellos siempre y cuando esté gobernado por la unidad y la armonía. Es decir, aunque una composición es bella por el simple hecho de ser, según lo veíamos al referirnos al *De Musica*, en cuanto conexión de elementos es necesario que dicha asociación esté orientada por principios de unidad y armonía; de otro modo no sería bella. En *De civitate Dei*, Agustín aplica este mismo principio a la constitución de pueblos y estados, traza una analogía entre pueblos justos y cantos bellos, de modo que, así como hay obras musicales bellas y otras no bellas, hay asociaciones armónicas y disarmónicas entre los seres humanos: “diríamos que lo que para los músicos es la armonía en el canto, eso es para la ciudad la concordia, vínculo el más seguro, y el mejor para la seguridad de todo Estado. Y, sin justicia de ningún

modo puede existir la concordia”.³⁹⁹

El énfasis de Agustín recae no en la posibilidad misma de asociación (es decir, en la posibilidad misma de que la conexión conforme ya una entidad), sino en el principio que soporta y guía esta asociación. Para alcanzar dicho principio, tuvo que descartar las definiciones que Cicerón había dado de pueblo, estado y derecho en *De Republica* y proponer otra serie de definiciones en torno a la asociación humana. Si se siguen las definiciones ciceronianas, (según las cuales sólo hay estado cuando hay empresa del pueblo, sólo hay pueblo cuando hay derecho y sólo hay derecho cuando hay justicia), señala, habría que concluir que en Roma no existió ni derecho, ni pueblo, ni estado, en tanto aquellos no estaban soportados en la verdadera justicia.⁴⁰⁰ Si se siguen estas definiciones, sólo la Ciudad de Dios, en tanto organización soportada en la justicia divina, tendría propiamente ese carácter de pueblo, sólo esta sería propiamente una asociación.⁴⁰¹

³⁹⁹ Agustín cita *De Republica* 2,42-43, de Cicerón, en *De civ. Dei*. II.XXI.1.

⁴⁰⁰ El juego argumentativo de Agustín concluye que de las definiciones de Cicerón se deduce que si no hay verdadera justicia no hay estado; en tanto Roma no aceptó la justicia divina, jamás existió el estado romano. He aquí la cita en extenso: “Llega ya el momento de decir con la mayor concisión y claridad posibles lo que he prometido aclarar en el segundo libro de esta obra, a saber: que en las definiciones formuladas por Escipión en la obra ciceroniana titulada *La República*, jamás ha existido un Estado Romano. Define él con brevedad el Estado (*res publica*) como una ‘empresa del pueblo’. Si esta definición es verdadera, nunca ha existido un Estado romano, porque nunca ha sido empresa del pueblo, definición que él eligió para el Estado. Define el pueblo, efectivamente, como una multitud reunida en sociedad por la adopción en común acuerdo de un Derecho y por la comunión de intereses. Qué entienda él por adopción de un Derecho lo va explicando a través de la discusión, y demuestra así cómo no puede gobernarse un Estado sin justicia. Porque donde no hay justicia no puede haber tampoco un Derecho. Lo que se hace según Derecho se hace con justicia. Pero lo que se hace injustamente es imposible que sea según Derecho. Y no podemos llamar Derecho ni tenerlo como tal a las injustas determinaciones de los hombres, siendo así que estos mismos hombres sostienen que el Derecho dimana de la fuente de la justicia, y desmienten como espuria la afirmación que suelen repetir algunos espíritus torcidos, que es Derecho lo que reporta utilidad al más fuerte. Así que donde no hay verdadera justicia no puede haber una multitud reunida en sociedad por el acuerdo sobre un Derecho, es decir, no puede haber un pueblo, según la citada definición de Escipión, o, si preferimos, de Cicerón. Y si no hay pueblo, tampoco habrá empresa del pueblo, sino una multitud cualquiera que no merece el nombre de pueblo. Ahora bien, si el Estado (*res publica*) es la empresa del pueblo, y no hay pueblo que no esté asociado en aceptación de un Derecho, y tampoco hay Derecho donde no existe justicia alguna, la conclusión inevitable es que donde no hay justicia no hay Estado.

“La justicia, por otra parte, es la virtud que da a cada uno lo suyo. Ahora bien, ¿qué justicia humana es aquella que arranca al hombre del Dios verdadero para hacerlo esclavo de los impuros demonios? ¿Es esto darle a cada uno lo suyo? ¿O es que robarle la hacienda a quien la había comprado, dándosela a otro que no tenía ningún derecho sobre ella, lo llamaremos injusto, y si uno se sustrae a sí mismo de la autoridad de Dios, que lo ha creado, y se hace esclavo de los espíritus malignos, a esto lo llamaremos justo?” *De civ. Dei*. XIX. XXI.1.

⁴⁰¹ “La verdadera justicia no existe más que en aquella república cuyo fundador y gobernador es Cristo, si es que a tal patria nos parece bien llamarla así, república, puesto que nadie podrá decir que no es una ‘empresa del pueblo’. Y si este término, divulgado en otros lugares con una acepción distinta, resulta

Pero, con independencia de las definiciones ciceronianas, el análisis de Roma, su organización e historia llevan a Agustín a la conclusión de que, aun cuando esta no haya estado soportada por bases sólidas, ella sí constituía propiamente un pueblo, en tanto era un “conjunto multitudinario de seres racionales asociados en virtud de una participación concorde en unos intereses comunes”.⁴⁰² Siguiendo esta otra definición y a partir del estatus asociativo que le otorga a Roma, su diferencia con la Ciudad de Dios se situaría en la distinción de intereses,⁴⁰³ los cuales resultan ser el origen de la convivencia y el derecho interno de las ciudades. Aquello que los primeros persiguen –es decir, Roma y otro tipo de sociedades que no aceptan la caridad– no es el amor de Dios, fuente de la justicia, sino el amor a sí mismos, fuente de injusticia.

Nuestra intención no es analizar si la conclusión a la que llega Agustín a partir de las definiciones de Cicerón son correctas o no desde un punto de vista lógico. Tampoco es nuestro asunto sopesar las distintas definiciones que da de pueblo. Lo que nos interesa mostrar es que con este último giro, Agustín termina reconociendo la capacidad asociativa de los hombres y la posibilidad efectiva de asociación. Sin embargo, como vimos, no se trata sólo de que los hombres se asocien, que formen comunidades o cuerpos colectivos, que formen una ciudad. Tampoco se trata de que adopten esta u otra forma de gobierno.⁴⁰⁴ Agustín insiste, por el contrario, en que esta asociación debe estar

quizá inadecuado a nuestra forma usual de expresarnos, sí es cierto que hay una auténtica justicia en aquella ciudad de quien dicen los sagrados libros: *¡qué pregón tan glorioso para ti, Ciudad de Dios!*”. *Ibid.* II. XXI. 4.

⁴⁰² La cita continúa así: “De acuerdo con esta definición, que es nuestra, el pueblo romano es verdadero pueblo, y su empresa, una empresa pública, un Estado, sin lugar a dudas. La historia es testigo de los intereses que este pueblo tuvo en sus primeros tiempos y cuáles en etapas posteriores; de la conducta que le arrastró a rebeliones cruentas, y de aquí a las guerras sociales y civiles, rompiendo y corrompiendo esta concordia, que es -digámoslo así- la salud de un pueblo. De todo esto ya hemos hablado abundantemente en los libros precedentes. No por eso voy a negar que Roma sea un pueblo, o que su empresa sea un Estado, con tal que se mantenga de algún modo el conjunto multitudinario de seres racionales asociados en virtud de la participación en unos intereses comunes”. *Ibid.* XIX. XXIV.

⁴⁰³ “Dos amores han dado origen a dos ciudades: el amor de sí mismo hasta el desprecio de Dios, la terrena; y el amor de Dios hasta el desprecio de sí, la celestial. La primera se gloría en sí misma; la segunda se gloría en el Señor. Aquella solicita de los hombres la gloria; la mayor gloria de esta se cifra en tener a Dios como testigo de su conciencia. Aquella se engríe en su gloria; esta dice a su Dios: *gloria mía, tú mantienes alta mi cabeza*. La primera está dominada por la ambición de dominio en sus príncipes o en las naciones que somete; en la segunda se sirven mutuamente en la caridad los superiores mandando y los súbditos obedeciendo. Aquella ama su propia fuerza en los potentados; esta le dice a su Dios: *yo te amo, Señor; tú eres mi fortaleza*” *Ibid.* XIV. XXVIII.

⁴⁰⁴ Como señala Hollingworth, según Agustín la organización conducente al mantenimiento de la vida y al cumplimiento de distintos intereses es propia únicamente de la condición caída humana. Es decir, en este sentido de política, no hay política en la Ciudad de Dios. El enlace entre una y otra se encuentra en el

guiada o soportada por principios verdaderos o, lo que es lo mismo, por la verdadera justicia, pues esta es la única que lleva a plena realización la vocación humana de vivir en comunidad. De no ser así, una asociación no sería sino una estrategia por medio de la cual cada integrante no buscaría más que alcanzar sus intereses individuales, y un gobierno no sería más que una organización que ejerce control sobre los medios con el fin de conseguir ese mismo objetivo: como señala el autor, se convertiría en una banda organizada de ladrones.⁴⁰⁵ Esta organización sería opuesta a la Ciudad de Dios, pues esta está sustentada en el vínculo de la caridad, por lo cual, en opinión de Agustín, sería la única estructura colectiva que lleva a plena realización la vocación humana de encuentro con Dios y con el prójimo. Se trata de las formas de asociación que brindan verdadera felicidad al hombre.

Volvamos al asunto musical. Aunque ya Cicerón había señalado la relación significativa entre el canto y la ciudad, como lo señalamos al inicio de este apartado,⁴⁰⁶ Agustín da un giro a esta interpretación haciendo énfasis en que el vínculo entre uno y otro –entre las voces entre sí y entre los que conforman la ciudad– debe ser la caridad, el amor de Dios. Así como hay composiciones musicales bellas y otras no bellas, hay asociaciones justas y otras no justas entre los hombres. Así como puede haber unión de voces y sonidos sin que por ello se hable ya de obra bella, sin que canten a una, puede también darse el caso de una asociación de hombres bajo la forma de pueblo sin que por ello lleguen a conformar una organización justa. En este sentido, el coro, en tanto obra bella, deviene símbolo de la Ciudad de Dios, del cuerpo de Cristo. Con todo, el hecho de que los instrumentos musicales estén subordinados a las formas corales es un símbolo también de que las virtudes mencionadas son requeridas en orden a cumplir aquella vocación humana consistente en la vida en común. Aunque exista un énfasis en el proceso de conversión interior, esta conversión conduce a la formación del cuerpo colectivo cristiano.

Con lo dicho hasta el momento, hemos encontrado que la caridad funciona

criterio que la guía y no en el tipo de organización, de allí la indiferencia de Agustín a reparar en las formas de gobierno. Cfr. Hollingworth, Miles. *The pilgrim city: St. Augustine of Hippo and his innovation in political thought*. London. T/T Clarck International, 2010. pp. 13-14.

⁴⁰⁵ “Si de los gobiernos quitamos la justicia, ¿en qué se convierten sino en bandas de ladrones a gran escala? Y estas bandas, ¿qué son sino reinos en pequeño?”. *De civ. Dei*. IV. IV.

⁴⁰⁶ Cfr. *Ibid.* II. XXI. 1.

como aglutinante entre los hombres, aglutinante que conduce a la armonía. El coro simboliza esta armonía. Desde el punto de vista musical no hemos encontrado en Agustín una teoría consistente sobre la armonía, pero sí la hemos encontrado en el terreno de lo significado, del alegorismo. Aunque no se encuentran descripciones que permitan detallar esta idea desde el punto de vista musical o que permitan precisar los elementos de la analogía, su base queda establecida: la vida comunitaria guiada por la caridad es condición de la armonía musical; así, el conocimiento de la vida comunitaria en armonía permite entender el signo musical.

El coro es una estructura tal que la unión de varios elementos implica la unidad, una estructura en la que todos ‘cantan a una’. ¿En qué consiste esta unidad y qué tiene que ver esta con la descripción de la música como signo que desarrollamos? Sobre este asunto versará el siguiente sub-apartado; su desarrollo se hará dentro del contexto del análisis del signo musical en relación con los agentes. Esto es así porque aunque el coro guarde un significado, podríamos decir patente, de la concordia y unidad el cual hemos intentado esclarecer, este significado sólo se hace latente, sólo se expresa en la medida en que hay canto coral, en la medida en que hay práctica. Su significado se expresa en la medida en que el signo es usado por los practicantes. Así, la relación del signo con los agentes ayudará a especificar el sentido de lo que Agustín entiende por unidad y armonía a la vez que mostrará el poder anagógico de la música.

2. Los signos musicales vocales: formas del enseñar

En el apartado anterior veíamos que el significado alegórico de la organología está siempre referido a una manera de ser del creyente, a un estado de su alma. Esto es, la música es siempre un llamado a asumir una manera de ser. Con ello se notó el énfasis agustiniano en su aproximación al signo: de la relación significado-significante se desplaza a la relación entre el signo y los agentes. En las líneas que siguen a continuación, avanzaremos un paso más en esta perspectiva: usaremos referencias explícitas de Agustín sobre este

particular para mostrar que el signo musical es también una forma cobijada por el *docere*. Mostraremos que la entonación de himnos, de salmos, del aleluya y el canto alternativo son descritos como signos que hacen parte de los procesos de aprendizaje, comunicativo y de formación de comunidades, dejando a un lado la connotación placentera bajo la cual suelen ser analizados. Con ello pretendemos acercarnos al significado de la música práctica, aun cuando los comentarios en los que nos apoyamos no agoten el espectro musical y las posibilidades musicales de su contexto y entorno.

De un modo similar a como procedimos en el sub-apartado anterior, nuestro método de exposición para cada uno de los elementos mencionados es el siguiente: 1) definición de los signos musicales en cuanto cosas, esto es, una descripción morfológica de las composiciones musicales, que tiene como propósito indicar las notas características por medio de los cuales se podría establecer una relación de semejanza con lo simbolizado. Agustín usualmente aporta esta descripción, no obstante, nosotros ampliamos con el ánimo de comprenderlas en su contexto y tradición. 2) una aproximación a su significado alegórico y, 3) un análisis de la relación que estos tejen con los agentes. Estos tres elementos nos permitirán mostrar que la música es un tipo de signo tal cuyo significado emerge en la práctica colectiva.

2.1. Los himnos y la expresión de la palabra interior

La referencia al canto de los himnos nos ubica en la tradición del canto ambrosiano o milanés, pues es ella la que Agustín tiene como referente y modelo. Como lo expresa en *Confessionum*, conoció el canto milanés hacia los primeros años del 380, del cual dice que resultaba novedoso para la época y que fue imitado en otras iglesias, previsiblemente, también en las del norte de África: “Entonces fue cuando se instituyó que se cantasen himnos y salmos (*hymni et psalmi*), según la costumbre oriental, para que el pueblo no se consumiese del tedio de la tristeza. Desde ese día se ha conservado hasta el

presente, siendo ya imitada por muchas, casi por todas las iglesias, en las demás regiones del orbe”.⁴⁰⁷

¿En qué consistía esta costumbre oriental que adoptó Ambrosio? Historiadores de la música concuerdan en que la costumbre oriental introducida por Ambrosio es aquella que incluye el uso de antífonas, por un lado, y el énfasis en la tradición de cantar himnos, por otro; en concreto, se trata de las formas del canto sirio, las cuales, a su vez, continuaban el canto judío.⁴⁰⁸ La introducción de estas formas y su uso frecuente en la catedral de Milán dio origen a lo que hoy se conoce como canto Ambrosiano.⁴⁰⁹

En el canto sirio era frecuente el uso de antífonas. Se afirma que esta costumbre fue impulsada especialmente por Flaviano y Diodoro en Antioquía, hacia el siglo IV, para defender la fe y el culto de la iglesia cristiana frente a las persecuciones del arrianismo. Esta forma permitía asignar ciertos versículos o partes del canto a la asamblea, con lo cual se impulsaba y afianzaba su participación en el rito. La práctica de asignar versículos a distintos miembros y de cantar alternativamente derivó en estructuras tales como la del solista-asamblea o en la distribución de dos semicoros, uno compuesto de hombres y otro de mujeres y niños, en los que se alternaba el canto de los salmos.

La costumbre himnódica también hacía parte de la tradición introducida por Ambrosio. A diferencia de los salmos, cuyos textos estaban previamente establecidos y en cuyo caso la tarea de entonación consistía en asignarles melodía, los himnos eran composiciones poéticas, alabanzas escritas por alguna autoridad religiosa, que no contaban con estructuras métricas ni

⁴⁰⁷ *Confess.* IX. VII. 15. Las distintas biografías que se han hecho del Obispo de Milán coinciden con esta descripción. Paulino, en *Vida de San Ambrosio*,¹³ lo relata.

⁴⁰⁸ Cfr. Lang, P. *La música en la civilización occidental*. op. cit. pp. 36-37; Hoppin, R. *La música medieval*. op. cit. pp. 50; Reese, G. *La música en la Edad Media*. op. cit. pp. 95-98. El canto sirio se propagó en Antioquía por obra de Flaviano y Diodoro (c.a. 350), en Nicea y Palestina por obra de Basilio, en por Juan Crisóstomo en Bizancio y por Ambrosio en Milán.

⁴⁰⁹ El canto ambrosiano es una de las formas de canto litúrgico que se desarrolló en Occidente tras el Edicto de Milán de 313. Junto a esta surgió el canto *Galicano* en la Galia, el *Beneventino* en Italia meridional, el *Romano Antiguo* en Roma, el *Visigótico* o *Mozárabe* en España y, posteriormente, el *Sarum* en Inglaterra. Aunque la tendencia general fue el de la unificación de dichos cánticos en una sola liturgia, la reforma Gregoriana, algunos elementos propios de cada uno de los cantos (en especial el *Ambrosiano* y el *Mozárabe*) permanecieron independientes. Para ampliar este asunto, véase Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas* Madrid, Alianza, 2003. pp. 36-100; Grout y Palisca. *Historia de la música occidental*. op. cit. pp. 40-48.

estróficas definidas. Según Cattin,⁴¹⁰ los himnos de las iglesias primitivas continuaron esta tendencia. Ya desde el siglo II se encuentran composiciones himnódicas dentro del cristianismo,⁴¹¹ según el papiro Bodmer XII, datado del 164-166 y las Odas a Salomón, cuya fecha de composición se sitúa entre los siglos II y IV.

San Efraín, diácono de Edesa (303-373) se cuenta como uno de los compositores más activos dentro de la iglesia oriental. Por medio de sus composiciones, aquel santo quiso sustituir textos y melodías usadas por otros grupos religiosos, ajustándolos al contenido cristiano; con ello, aseguraba la enseñanza de la nueva fe por medio del uso de canciones populares. La tendencia a usarlas más con fines de enseñanza de una doctrina y de proselitismo, sin casi tener en cuenta los riesgos que podía tener la música en cuanto animadora de placer sensible, se extendió más allá de las fronteras de las iglesias cristianas descritas de Oriente y Occidente. Gnósticos como Bardesanes (S. II. d. c.), Harmonios (s. II. d. c.) y Valentin (s. II d. c.), el mismo Mani (s. III d.c.), fundador del maniqueísmo, o Arrio (s. III-IV d. c.), del arrianismo, cultivaron también este género con ese fin.⁴¹²

Como lo hemos dicho, la tradición llega a Agustín por vía de san Ambrosio, de quien se dice es el padre de la himnodia latina por haber introducido el himno en la liturgia latina-occidental.⁴¹³ Luego de este, la tradición himnódica continuó en occidente bajo el influjo de san Benito (+547) y de san Cesareo de Arlés (+542) quienes lo recomendaron en sus reglas monásticas. También tuvo sus detractores, como lo establecido en el concilio de Braga (563) –en el cual se prohibió el canto de cualquier texto poético; prohibición que se rebatió en el concilio de Tours (567)– o por la tendencia de Gregorio Magno a excluir de la

⁴¹⁰ Cfr. Cattin, G. *Historia de la música*. op. cit. pp. 19-20.

⁴¹¹ Cfr. *Ibid.*

⁴¹² Cfr. Reese, G. *La música en la Edad Media*. op. cit. pp. 97-98.

⁴¹³ Aunque ya Hilario de Poitiers (315-367) había introducido en el mundo latino la costumbre de cantar himnos, el aporte de Ambrosio fue determinante, pues “fue él quien logró enmarcar con fuerza y concisión la fe y sentimientos cristianos en una secuencia de estrofas de ritmo rápido y popular”. Cattin, G. *Historia de la música*. op. cit. p. 21. Asensio lo expresa de esta manera: “Ambrosio retomará el carácter teológico y didáctico que Hilario había querido transmitir en sus composiciones, pero despojándolas de la tradición conceptista y doctrinal heredada del mundo clásico” Asensio, J. *El canto gregoriano*. op. cit. p. 47.

liturgia cualquier texto que no proviniera de la Biblia.⁴¹⁴ En suma, como lo señala Cattin, estas alusiones a la oposición constatan la relevancia de la tradición himnódica dentro de la música cristiana.

Detengámonos ahora en la figura de Ambrosio, de allí volveremos a Agustín. Aunque durante mucho tiempo se asumió que Ambrosio fue el compositor de numerosos himnos, la crítica actual le atribuye sólo cuatro, en virtud del testimonio que de ello da Agustín. Los demás himnos pudieron ser composiciones realizadas posteriormente dentro de la misma tendencia iniciada por el obispo de Milán. Los cuatro himnos que se le asignan son: 1. *Deus Creator Omnium*: entonado en el atardecer, a la *hora incensi* o *lucernarium*, oración análoga al rezo de vísperas en la liturgia romana, fue luego trasladado y parafraseado en el himno de completas llamado *Te lucis ante terminun*.⁴¹⁵ 2. *Aeterne rerum conditor*, canto de la mañana, después asimilado en la tradición gregoriana al rezo de laudes. 3. *Iam surgit hora tertia*, interpretado al caer la tarde, coincidiendo con vísperas. 4. *Intende qui regis Israel*, para cantarse en la mañana.⁴¹⁶ La base métrica de las composiciones ambrosianas es la estructura del verso de cuatro yambos (los yambos están constituidos por una sílaba breve y otra larga), ya analizada por Agustín en el *De Musica*.

En cuanto a la relación palabra-música, el aporte de Ambrosio consistió en que fue el primero en el mundo cristiano latino en adaptar el texto a la melodía, esto es, en lugar de que el texto diera las pautas mismas de su entonación en virtud de la métrica subyacente, la música se repite estrofa a estrofa de la misma manera, teniendo que adaptarse el texto a la composición musical.⁴¹⁷

Las alusiones de Agustín al canto milanés han resultado ser de gran valor para la historia de la música, al punto de ser esta, junto con las referencias que hiciera Paulino, biógrafo de Ambrosio, una de las fuentes fundamentales para

⁴¹⁴ Cfr. Cattin, G. *Historia de la música*. op. cit. pp. 23-24.

⁴¹⁵ Cfr. *Ibid.* p. 22.

⁴¹⁶ Cattin lo cita con este nombre. Cfr. *Ibid.* p. 21; Asensio lo cita con el nombre *Splendor paterane gloriae*. J. *El canto gregoriano*. op. cit. p. 48.

⁴¹⁷ El primer intento de escribir himnos procedentes de la tradición ambrosiana data de los siglos XI y XII, por lo cual las reconstrucciones que hoy se hacen de las composiciones de Ambrosio no son totalmente fiables. Cfr. Asensio, J. *Ibdi.* p. 48 y Cattin, G. *Historia de la música*. op. cit. p. 22.

su estudio.⁴¹⁸ Sus aportes se refieren no sólo al testimonio por medio del cual se constata la introducción de antífonas e himnos a la ya instalada tradición de cantar salmos y entonar aleluyas, sino también a la relación de himnos compuestos por el obispo de Milán; y, lo que más nos interesa a nosotros, por la teorización sobre las prácticas musicales, esto es, su inscripción dentro de contextos conceptuales.

Aunque el canto Ambrosiano sea visto hoy como un capítulo de la historia de la música, razón por la cual puede ser descrito a partir de sus formas y estructuras musicales, y aunque Agustín dio cuenta en el *De Musica* de dominar las teorías que rigen la armonía rítmica de su tiempo, en nuestro escrito hemos alcanzado un punto en el cual podemos afirmar que, dentro de la concepción agustiniana que rastreamos, cantar significa mucho más que proferir voces suaves o sonidos bellos siguiendo una estructura musical. Entendemos ahora que cantar es signo de una realidad espiritual. Ahora bien, los himnos nos dan pie para hacer énfasis en una característica que tienen los signos musicales que, aunque ha estado presente en nuestra descripción en todo momento, no hemos reparado en ella: se trata de la idea de que lo significado se encuentra en el alma, tanto de quien lo emite como de quien lo percibe comprendiéndolo. Según esto, el canto resulta ser una exteriorización de lo que hay en el interior, un signo perceptible de una realidad imperceptible, es una de las formas en las que el alma se muestra hacia afuera. Ahora bien, en tanto signos que expresan el encuentro interior con la verdad, los cantos resultan ser confesión. Veamos.

Dijimos ya que la confesión es una de las formas que asume el *enseñar*, es una de las formas por medio de las cuales se exterioriza lo que hay en el interior; en este caso, la fe. La confesión, señalábamos, puede ser de dos clases, de pecados o de alabanzas.⁴¹⁹ Se confiesan los pecados en la tribulación y se alaba la gloria de Dios. Esto mismo ocurre con los cantos: surgen a partir de la experiencia interna de encuentro con Dios, de la

⁴¹⁸ “Aparte de estos testimonios, no se puede añadir nada más sobre las costumbres de la iglesia milanesa de la época ambrosiana, y tampoco se posee información históricamente fiable acerca del patrimonio mélico en los siglos inmediatamente posteriores” Cattin, G *Ibid.* p. 36. En general, historiadores de la música del período que analizamos (Gallo, Caldwell, Reese, Hoppin), concuerdan con esta afirmación.

⁴¹⁹ Cfr. *Enarr. In ps.* 29. II. 19.

experiencia de encuentro con la verdad. Esto conduce a confesar las faltas y a reconocer la perfección: “Algunas veces cantan en la tribulación, otras cantan con regocijo, cuando cantan en esperanza”.⁴²⁰ En ocasiones se canta con la mirada puesta en el mundo actual, pero otras se hace con la esperanza del mundo futuro: “Nuestra tribulación tiene lugar en el mundo actual, nuestra esperanza se encamina al siglo futuro”.⁴²¹

En el contexto de la confesión de alabanza, el filósofo africano define los himnos:

“¿Sabéis qué es un himno? Un cántico que alaba a Dios. Si alabas a Dios y no cantas, no profieres himno; si cantas y no alabas a Dios, tampoco profieres himno. Si alabas algo que no pertenece a la alabanza de dios, aunque cantando alabes, no profieres himno. Luego el himno lleva consigo estas tres cosas: cántico, alabanza, y esta de Dios. Luego la alabanza de Dios en el cántico se llama himno”.⁴²²

La idea se repite comentando el salmo 72: “Los himnos son alabanzas de Dios con cántico; los himnos son cantos que contienen alabanzas de Dios. Si hay alabanza y no es de Dios, no existe himno; si hay alabanza y es de Dios y no se canta, no existe himno. Luego es necesario para que sea himno que tenga estas tres cosas: alabanza, Dios y canto”.⁴²³ Este mismo comentario brinda más elementos para interpretar las tres notas características que componen los himnos: en tanto se trata de una alabanza, hay enaltecimiento de lo alabado por parte de quien alaba; lo alabado es Dios, no otro objeto que se tome por él, y, finalmente, “en el cántico, [hay] afecto del amante”.⁴²⁴

Como bien lo señala Cattin,⁴²⁵ la descripción agustiniana no apela a la estructura métrica ni estrófica, cual era uno de los elementos fundamentales de la innovación himnódica realizada por Ambrosio. Tampoco apela a otro sentido

⁴²⁰ *Ibid.* 123. 2.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.* 148. 17. Como lo habíamos anunciado, Agustín toma definiciones de otros autores previos. En particular, esta definición se encuentra ya en Ambrosio.

⁴²³ *Ibid.* 72. 1.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ Cfr. Cattin, G. *Historia de la música*. op. cit. p. 21.

de la belleza musical. Su interés parece ser otro: mostrar que este tipo de canto, que mueve el afecto y que ha ayudado a las iglesias a resistir ante los ataques arrianos o que ayuda a mantener viva la fe, es un género de alabanza, es un tipo de confesión de la verdad; en suma, es una manera de expresar exteriormente, por medio de signos musicales, lo que hay en el interior de quien canta.

Los tres elementos del himno hacen referencia a elementos presentes en la teoría del signo: el canto hace referencia a que la enseñanza se realiza por medio de un signo exterior; la alabanza, a la intención de enseñar por parte del emisor, y Dios, al contenido verdadero que se emite. Así, la descripción de tal tipo de canto implica el signo (canto), lo significado por el signo (Dios) y la voluntad o el interior de quien lo emite (alabanza). Implica entonces la relación del significante con el significado y de los signos con su emisor. Detengámonos en estas relaciones.

Comencemos por la primera relación. En la tradición antigua, los himnos bien podrían referirse a gestas de héroes de los pueblos o a alguno de los dioses mitológicos, como era el caso de los himnos délficos a Apolo (siglos II – I a.c.) o los *Himnos a Némesis, al sol y a la musa Calíope*, de Mesomedes de Creta, escritos en el siglo II a. c., por citar algunos ejemplos. De la misma manera, como lo hemos señalado anteriormente, la costumbre de cantar himnos fue adoptada por sectas reconocidas en tiempos de Agustín, como el arrianismo y el maniqueísmo. Es así que el énfasis en lo significado, esto es, que la alabanza sea de Dios, traza una distinción frente a himnos entonados en otros contextos o en otras tradiciones; si el himno no alaba a Dios —entiéndase al Dios verdadero—, no es propiamente himno, sería otra clase de canto. El canto que alaba algo distinto de Dios resultaría ser una práctica de idolatría, toda vez que toma por divino algo que no lo es.

Detengámonos en el énfasis de la alabanza. La definición de mentira dada por Agustín, la cual explicamos anteriormente, ayuda a comprender un poco más la noción de himno. Mentira, señalaba Agustín en el texto del 420, “es la

significación de una cosa falsa unida a la voluntad de engañar”.⁴²⁶ A partir de esta definición podemos indicar que el himno es un signo verdadero, en tanto en cuanto enseña una verdad siempre que esté referido a Dios; y es verdadero también en el sentido en que existe por parte del cantor una intención de enseñar la verdad, intención expresada en la idea de alabanza. Si no existe intención de alabar, esto es, de enseñar, y si no hay verdad por enseñar, no hay himno, por más que se conserve la estructura rítmica himnódica.⁴²⁷

De la intención de alabar emerge otra característica, que está latente en el resto de descripciones musicales: la alabanza es una confesión y toda confesión hacia los otros, o la emisión exterior de signos, se justifica por la caridad. Así, la alabanza es una forma de vivir la caridad. Cantar es una forma de enlace con Dios y el prójimo.

Los elementos Dios y alabanza hacen referencia al carácter de confesión verdadera que tienen los himnos, mientras que el canto hace referencia al tipo de signo por medio del cual se hace esta confesión, al signo que es un sonido bello. En cuanto canto, decíamos, hay afecto del amante. El canto de himnos propone, entonces, que la alabanza verdadera puede ser persuasiva, en tanto mueve también el afecto.

En suma, la definición de himno que proporciona Agustín en lugar de llamar la atención sobre estructuras musicales, quiere prevenir al cantor para que no cometa idolatría y no caiga en la superstición: para que no mienta con su canto, para que no participe del canto si no hay en él la convicción de haber encontrado al Dios verdadero y si no tiene intención de comunicarlo a los demás.

⁴²⁶ *C. mendacium* XIII. 26.

⁴²⁷ Según esto, los himnos paganos no serían propiamente himnos, pues no alaban al Dios verdadero. En este sentido, la triple exigencia de Agustín no iría acorde con la definición musicológica de los himnos, que los define como cantos de alabanza a Dios y que permitiría incluir las alabanzas de aquellos otros grupos.

2.2. Salmodiar: alabar y actuar

En tiempos de la antigüedad tardía, la costumbre de entonar salmos se afianzó tanto en Oriente como en Occidente gracias a los aportes y testimonios de obispos y creyentes, tales como san Juan Crisóstomo (347-407), san Ambrosio (340-397), Tertuliano (ca. 160 – ca. 220) e Hipólito (+235). La costumbre de cantar los salmos adquirió históricamente una relevancia tal que hoy por hoy es estudiada no sólo por los interesados en la religión. En efecto, musicólogos e historiadores de la música concuerdan que la salmodia, junto con la himnodia, constituyen también un género musical del momento. Y aunque su estudio sólo es posible hacerlo por referencias a la liturgia y a los testimonios de escritores cristianos, es decir, no a partir de documentos que se interesen por ello desde un punto de vista meramente musicológico, actualmente es posible reconocer formas propias de entonación de la salmodia (para el interés musicológico) y un sentido claro en el que era entonada (para el interés filosófico, teológico y litúrgico).

Comencemos aproximándonos a los aspectos técnico-musicales. Además de la forma de entonación en la cual el solista entona el salmo sin añadir *ritornellos* ni alternar la entonación con la asamblea, Cattin ha identificado tres formas propias en los que se entonaban los salmos en las iglesias occidentales posteriores al edicto de Constantino del 313. Estas formas son:⁴²⁸

- El salmo responsorial: en el cual el solista entona un versículo del salmo. Este a su vez se convierte en el *ritornello*, (A) y la asamblea responde con el mismo versículo (A). Luego el solista entona un versículo (B), mientras que la asamblea responde con el inicial (A). A esto le siguen los versículos C, D, E, etc., a los que la asamblea siempre responde alternando el *ritornello* (A) a cada uno de ellos.
- El salmo aleluyático: consistente en la aclamación de un aleluya tras cada versículo del salmo cantados por el solista. Se encuentra en la tradición de Tertuliano, Hipólito y Ambrosio.

⁴²⁸ Cfr. Cattin, G. *Historia de la música* 2. op. cit. pp. 12-13

- La salmodia antifónica o antifonata: la cual indica un tipo de entonación en la cual los versículos son entonados alternativamente por dos semicoros, con o sin formas de *ritornello*.

Como señala Cattin, estas formas en las cuales se decantó la entonación de los salmos en el cristianismo, hunden sus raíces en la práctica judía que la antecede,⁴²⁹ pero, a su vez se vieron enriquecidas por tendencias de otras corrientes, como el canto siríaco de donde se dice provino la práctica de canto que se introdujo en Occidente.

Centremos nuestra atención en lo que se conoce acerca del canto de los salmos en las iglesias relacionadas con san Agustín. No hay información suficiente que permita reconstruir la manera en que se entonaban dichas fórmulas en las iglesias de Tagaste, Hipona o Cartago. Las referencias que da Agustín al respecto son escasas. No obstante, las pocas alusiones que hace, (las cuales, valga decirlo, nutren de manera mayoritaria las referencias que la historia de la música tiene sobre dicho particular) y la cercanía que dichas alusiones presentan frente a las prácticas musicales de la iglesia de Milán, sugieren que unas y otras se hacían de manera similar o, al menos, que el obispo de Hipona intentaba conducir a sus fieles para que así fuera.

Desde un punto de vista estrictamente musical, Agustín ofrece sólo pocas descripciones sobre el canto del salmo o el salmodiar. Al igual que los himnos, los salmos son un tipo de canto, son versos cantados: “puede haber cántico sin salmo y no puede haber salmo sin ser cántico”.⁴³⁰ Pero, a diferencia de aquellos, cuyos textos estaban formados por versos poéticos compuestos por una autoridad con el fin de alabar, el contenido de los salmos son las

⁴²⁹ Cattin, siguiendo a H. Avenary, relaciona al menos siete formas distintas de entonar los salmos en la tradición judía: “1) versículos del salmo ejecutados por el cantor y repetidos, idénticos, por la comunidad (es un sencillo método de enseñanza); 2) salmo entonado por el solista y cantado enteramente por la comunidad (ejemplo raro); 3) salmo ejecutado por el solista, mientras la asamblea responde con un versículo cualquiera del salmo como estribillo; 4) salmo ejecutado por el solista mientras la asamblea canta alleluia tras cada versículo; 5) el solista canta el primer hemistiquio de cada versículo y la asamblea canta el segundo (supone una asamblea preparada); 6) canto del salmo por el solista; la asamblea sólo repite algunos versículos; 7) texto del salmo con interpolaciones de nuevo texto o nueva música. En la variedad de formas destaca un elemento permanente: el cantor solista que dirige la asamblea [...] Evidentemente, en tales cantos no hay espacio para la polifonía, y la voz humana, considerada el más dúctil y perfecto de los instrumentos, encuentra plena aplicación en el ejercicio solista” *Ibid.* p. 11. La tradición cristiana derivaría sus prácticas de las formas 3, 4 y 7, respectivamente.

⁴³⁰ *Enarr. in ps.* 67. 1.

composiciones hechas por el rey David. Es decir, se trata aquí de textos fijos cuya estructura métrica estaría dada por el mismo texto, esto es, por tradición escrita, mientras que su entonación se transmitiría por vía oral.

La tradición del rey David ofrece otro componente para comprender los salmos en su calidad de cantos. Siguiendo su ejemplo, los salmos son cantos que se acompañan del salterio. Salmo y salterio constituyen una unidad, al punto que, según la descripción del africano, esta unión es su característica fundamental de interpretación: “Se denominan salmos los [cantos] que se cantan acompañados del salterio, del cual usó el profeta David en el sagrado ministerio”.⁴³¹

Al referirnos a lo que significa el salterio, señalábamos que este simboliza el origen divino del obrar. Teniendo en cuenta esta significación, el salmo es descrito por Agustín como aquel canto en el cual además de la confesión que hace la boca, se confiesa por medio de las obras: “El que confiesa con la boca, canta a Dios. Canta con la boca, salmodia con las obras”.⁴³²

Es necesario insistir en que canto y salmo o canto de salmo y salterio, conforman una unidad en la vida humana, tal como la conforma la verdad que habita en el interior y las obras exteriores. Los dos elementos, la fe y las obras, se hacen necesarios: por un lado, Agustín advierte que las obras acompañan necesariamente a una fe verdadera. Con ello, insiste en que implica también un

⁴³¹ *Ibid.* 4. 1. Agustín mantiene esta idea en el comentario a otros salmos: “El salmo es ciertamente un cántico, no de cualquier clase, sino acomodado al salterio”. *Ibid.* 146. 2. “Con todo, si alguno intenta investigar qué quiere decir *salmo de cántico*, puesto que no se escribió *salmo o cántico*, sino una y otra cosa; o qué diferencia hay entre salmo de cántico o cántico de salmo, ya que de este modo se intitulan algunos salmos, tal vez lo encuentre, pero nosotros lo dejamos para hombres más agudos y ociosos. Ciertamente algunos anteriores a nosotros distinguieron entre cántico y salmo, de suerte que dijeron que el cántico se profiere con la boca, y el salmo, con ella también, pero acompañada de un instrumento visible, es decir, se canta con el salterio” *Ibid.* 67. 1.

⁴³² *Ibid.* 91. 3. La idea se presenta en otros comentarios: “¿Quieres salmear? No cante tu voz únicamente las alabanzas de Dios, sino que tus obras concuerden con ella. Cuando cantas con la boca, callas algún tiempo; canta con la vida de modo que no calles nunca. Te entregas al negocio y piensas en el fraude; callaste la alabanza de Dios; y, lo que es mucho más grave, no sólo callaste la alabanza, sino que viniste a parar a las blasfemias. Cuando Dios es alabado por tu obra buena, alabas a Dios con tu obra, y, cuando Dios es ultrajado por tu obra mala, ultrajas a Dios con tu obra. Canta con la voz por lo que se refiere a los oídos, pero no calles con el corazón, no calles con la vida. ¿No piensas en fraude al negociar? Salemas a Dios. Cuando comes y bebes, salmea; no confundas las dulzuras del sonido, apropiadas al oído, sino come y bebe con moderación, frugalidad y parcamente, porque el apóstol dice así: *ya comáis, ya bebáis, ya hagáis otra cosa, hacedlo todo para gloria de Dios*” *Ibid.* 146. 2.

actuar, movido por la caridad.⁴³³ Ya hemos dicho que el canto es una expresión verbal que refleja la caridad que habita en quien entona, caridad que ha reconocido y en la cual habita. Se trata de una aceptación interior invisible a los ojos de los hombres, pero visible a los ojos de Dios. Por otro, las obras son exteriores, visibles a los hombres. Pero bien podrían estar motivadas no por la caridad, sino por otros intereses; podrían ser fruto de otra intención: así como el salterio debe acompañar el canto, tampoco basta solamente con llevar el salterio y hacerlo sonar; es necesario el canto, la confesión de la verdad: “quienes no tienen caridad pueden llevar el salterio, pero no pueden cantar”.⁴³⁴ Sin el canto, sin la verdad, sin el corazón inflamado de caridad, las obras cotidianas que se hacen por el prójimo no resultan ser alabanzas, no se anticipa la vida a la vida futura.

En este punto, aquella expresión que citamos en la cual se afirmaba que “puede haber cántico sin salmo y no puede haber salmo sin ser cántico” se traduce en la idea según la cual puede haber alabanza del corazón sin que aún haya obras de caridad (en efecto, la vida angélica alaba constantemente a Dios, aun cuando no ejecute obras de caridad), pero las obras carecen de valor

⁴³³ “¿Quién, pues, permanece alabando al Señor continuamente? Te sugiero un medio para que, si quieres, alabas perpetuamente a Dios. Todo lo que hagas hazlo bien, y así alabaste a Dios. Cuando cantas un himno alabas a Dios. ¿Y qué hace tu lengua si no alaba al mismo tiempo tu corazón? ¿Cesaste de cantar el himno y te alejas para reponer tus fuerzas? No te embriagues, y alabaste a Dios. ¿Te recoges a dormir? No te levantes para obrar el mal, y alabaste a Dios. ¿Eres comerciante? No cometas fraude, y alabaste a Dios. ¿Eres agricultor? No litigues, y alabaste a Dios. Prepárate con la inocencia de tus obras para alabar a Dios perpetuamente” *Ibid.* 34. 16. “En efecto, ahora alabamos cuando nos hallamos congregados en la iglesia; pero, cuando cada uno va a su casa, parece que deja de alabar a Dios. No deje de vivir bien, y siempre alabará al Señor. Dejas de alabar a Dios cuando te apartas de la justicia y de aquello que a Él le agrada. Pero, si no te apartas jamás de la vida buena, aunque calle tu lengua, voceas tu vida, y el oído de Dios está atento a tu corazón. Pues así como nuestros oídos atienden a nuestras voces, igualmente el oído de Dios atiende a nuestros pensamientos. Y no puede acontecer que obre mal el que tiene buenos pensamientos. Pues los hechos dimanar del pensamiento, y nadie puede hacer algo o mover sus miembros para ejecutarlo si primeramente no antecede el mando del pensamiento, así como dimanar del interior del palacio, para que se cumpla en el imperio romano, todo lo que el emperador manda, todo lo que veis que se hace en las provincias. ¡Qué movimiento se produce ante una orden del emperador que se encuentra sentado dentro del palacio! Él sólo mueve los labios cuando habla, y, sin embargo, se mueve toda la nación cuando se ejecuta lo que habla. Así también dentro de cada hombre hay un emperador, reside en el corazón; si es bueno, manda cosas buenas, y se hacen cosas buenas; si es malo, manda cosas malas, y se hacen cosas malas. Cuando en él reside Cristo, ¿qué puede mandar? Sólo cosas buenas. Cuando le posee el diablo, ¿qué puede mandar? Sólo cosas malas. Dios quiso dejar a tu arbitrio, reservar el lugar a Dios o al diablo; cuando lo hayas reservado, el que lo ocupe mandará. Luego, hermanos, no atendáis únicamente al sonido. Cuando alabéis a Dios, alabadle íntegramente: cante la voz, cante la vida, canten las obras. Y, si persiste todavía el gemido, la tribulación, la tentación, esperad; todas estas cosas pasarán, y llegará aquel día en el que alabemos sin descanso. Este salmo es claro, y, por tanto, ha de ser expuesto de corrida. Enumera la creación universal alabando a Dios y la exhorta a que le alabe como si la hubiera encontrado callada” *Ibid.* 148. 2.

⁴³⁴ *Ibid.* 143. 16.

si estás no tienen su origen en la caridad. Así, pues, la unidad que previene Agustín es aquella que indica que las obras son fruto de la caridad, de la verdad del interior.

En tanto el hombre acompaña la confesión con las obras, el canto con el salterio, la vida cotidiana se convierte en una alabanza continua, en un cántico que anticipa sin igualar la vida celestial, futura: “*Cantaré al señor mientras viva. ¿Qué cantará? Todo lo que es. Cantemos al Señor en nuestra vida. Nuestra vida ahora es esperanza, después será eternidad. La vida de la vida mortal es esperanza de la vida inmortal*”.⁴³⁵

Con todo, el canto del salmo es signo de la unión entre fe y obras, entre fe y caridad. Su entonación constante es una invitación a que los creyentes muestren su fe por medio de las obras.

2.3. El aleluya: la superación del lenguaje

Después del edicto de Constantino en 313, por obra de San Jerónimo y los papas Dámaso y Celestino I en los siglos IV y V el aleluya –como una de las formas de las exultaciones– fue integrado a la liturgia romana.⁴³⁶ Aunque el canto del aleluya se menciona en varios textos antiguos, tanto latinos como griegos, Agustín probablemente lo conoció de viva voz en su paso por la iglesia de Milán, pues el obispo Ambrosio da cuenta también de entonarlo.⁴³⁷

El aleluya es una de las formas litúrgicas que asumió el cristianismo primitivo como herencia de la tradición judía. Según Agustín, este canto consiste en la entonación de la palabra aleluya en medio del canto de los salmos como respuesta bien al título del salmo o a alguno de sus versículos. En algunos salmos pide que se cante una vez; en otros, dos veces.⁴³⁸ Según esto, podía

⁴³⁵ *Ibid.* 103. IV. 17.

⁴³⁶ Cfr. Lang, P. *La música en la civilización occidental*. op. cit. pp. 36-37.

⁴³⁷ Cfr. Cattin, G. *Historia de la música*. op. cit. p. 13.

⁴³⁸ En los comentarios a los salmos 105 y 106 Agustín se refiere explícitamente a la repetición del canto del aleluya. En ellos, deja la discusión de este asunto a personas más versadas sobre el tema: “Ahora, pues, antes de llegar a saberlo perfectamente, en dondequiera que hallemos escrito después del número del salmo, sea una vez o dos veces, el *aleluya*, según la frecuentísima costumbre de la Iglesia, se le atribuimos al salmo que se encuentra señalado con el mismo número. Confieso que aún no pude penetrar

tomar la forma de entonación del canto alternativo, esto es, a la entonación de un versículo de los salmos por parte del cantor, otra parte –bien sea un cantor o la asamblea– responde cantando la palabra aleluya o una antífona –más adelante repararemos con más detenimiento en esta estructura musical–. Se canta solamente algunos días del año litúrgico, después de la pascua.⁴³⁹

Musicalmente, la característica fundamental de la entonación del aleluya es la prolongación de la ‘a’ final, en forma de melisma, dando origen a la forma *júbilo* o *iubilatio*.⁴⁴⁰ En ocasiones, la prolongación coincidía con el *pneuma*, es decir, duraba lo que duraba una sola exhalación pulmonar; en otras, podría superar dicha exhalación, llegando incluso a durar hasta cerca de quince minutos.⁴⁴¹ Esta complejidad musical sugiere que el aleluya era entonado por un solista, quien en ocasiones tenía libertad para improvisar; no obstante, referencias a las asambleas –como las que veremos hace Agustín– sugieren que también las entonaba el pueblo, por lo cual se piensa que en tiempos de Agustín había ya formas estandarizadas de melismas aleluyáticos que todos podían aprender y entonar.

La descripción que hace el autor africano coincide con la forma en que fue incorporado el canto del aleluya en la liturgia y, en general, con las descripciones de la época sobre este canto. Por esta cercanía y en virtud de que no sólo describió el canto sino que también elevó teorías explicativas sobre él, Agustín se ha convertido en una de las fuentes más citadas por

como quise en los secretos de todos los títulos que llevan los salmos y en los arcanos de su orden, que creo son grandes” *Enarr. in. ps.* 105. 1. “El estar intitulado este salmo no con un solo aleluya sino con dos, no es propio únicamente de este salmo, pues el anterior también se intitulaba así.” *Ibid.* 106. 1.

⁴³⁹ “Nos conviene perseverar en el deseo hasta que llegue lo prometido, y así desaparecerá el gemido y le sustituirá únicamente la alabanza. Por estos dos tiempos: por el uno, que tiene lugar ahora en las tentaciones y tribulaciones de esta vida, y por el otro, que sobrevendrá entonces en seguridad y gozo perpetuo, se estableció también aquí la celebración de estos dos tiempos, el uno antes de la Pascua y el otro después de la Pascua. El que se estableció antes de la Pascua simboliza la tribulación en la que ahora nos hallamos; el que ahora vivimos después de la Pascua simboliza la bienaventuranza, en la que estaremos después. El que celebramos antes de la Pascua representa el que ahora tenemos, el que celebramos después de la Pascua, significa lo que ahora no tenemos. Por eso nos ejercitamos en el primero con ayunos y oraciones; pero, pasados los ayunos, dedicaremos el tiempo a las alabanzas. Y esto es el *aleluya* que ahora cantamos, cuya palabra, como sabéis, se traduce al latín por *laudate Dominum*, alabad al Señor. Por eso aquel es el tiempo antes de la resurrección, y este es el tiempo después de la resurrección del Señor” *Ibid.* 148. 1.

⁴⁴⁰ Por melisma se entiende en música la prolongación cantada de una vocal.

⁴⁴¹ Cfr. Lang, P. *La música en la civilización occidental*. op. cit. p. 58.

historiadores para reconstruir esta forma musical.⁴⁴² Dentro de lo que nos interesa directamente en este estudio, quizás el canto del aleluya sea uno de los lugares en los que mejor se muestra la estructura sónica bajo la cual Agustín comprende los fenómenos musicales.

Aunque desde un punto de vista musical la entonación melismática pueda resultar compleja para quien no está capacitado musicalmente, Agustín inscribe este canto como una de las entonaciones que ejecuta la asamblea. La posibilidad de que esto sea así radica en que su descripción no se detiene en la cosa que significa, sino en lo significado. Es precisamente allí, en lo que la entonación del aleluya significa, que se hace canto para toda la asamblea en lugar de ser un canto posible sólo para expertos. Veamos.

Dentro de lo que a nosotros nos ocupa, dos aspectos sobresalen en el canto del aleluya, en particular con lo que tiene que ver con el *júbilo*: el regocijo y la imposibilidad de expresar la alegría por medio de palabras.

El regocijo es una voz, una emisión de sonidos en forma de canto; Agustín habla frecuentemente de regocijo como sinónimo de aquella denominación preferida por la musicología: *júbilo*. El regocijo es expresión de la alegría, una voz del alma por medio de la cual da a conocer la alegría que hay en ella: “El regocijo es una voz del alma engolfada en la alegría, la cual, en cuanto puede, da a conocer el afecto”.⁴⁴³

Dicha alegría surge cuando posee el objeto que desea: “El amor que codicia tener lo que se ama es la apetencia; en cambio, cuando lo tiene ya y disfruta de ello, tenemos la alegría”.⁴⁴⁴ La alegría puede surgir de la posesión tanto de bienes materiales como de bienes espirituales, pero sólo los segundos conducen al alma a la verdadera felicidad, a la que no termina, la que se funda en un objeto que no se agota al poseerlo. De allí que esta alegría no sea propiamente un estado momentáneo del alma, sino una condición estable; que no describa meramente un estado psicológico, sino una condición ontológica: la

⁴⁴² Cfr. *Ibid.* Ver también Cattin, G. *Historia de la música*. op. cit. pp. 12-13., Asensio, J. *El canto gregoriano*. op. cit. pp.453-455., Reese, G. *La música en la Edad Media*. op. cit. pp. 90-91. y Caldwell, J. *La música medieval*. op. cit. p. 19., entre otros.

⁴⁴³ *Enarr. in. ps.* 99. 4.

⁴⁴⁴ *De civ. Dei*. XIV. VII. 2.

del Hombre Nuevo, que ha encontrado la verdad; quien canta expresando esta alegría, canta el cántico nuevo.⁴⁴⁵ Se trata del gozo que experimentaron los discípulos al ver a Cristo ascendiendo al cielo⁴⁴⁶ y los mártires al encontrarse ya junto a él.⁴⁴⁷ Se trata de la alegría que siente el cristiano por su condición, por haber encontrado la verdad y habitar en ella, el vivir en la esperanza de una vida futura de gozo perpetuo.⁴⁴⁸ Quien vive fuera de esta esperanza, canta sin alegría, canta en la tribulación.

El aleluya, pues, en cuanto a regocijo se refiere, es un cántico que nace en la condición interna de vivir en esperanza, es un cántico que se canta constantemente en el interior pero que se expresa por medio de voces exteriores.⁴⁴⁹ Dentro de la estructura de los signos, la definición del regocijo deja ver que se trata de un estado interior del alma que se quiere expresar por medio de signos exteriores. La forma en que es expresado exteriormente dicho estado es de particular importancia para nuestro asunto, pues pone al límite la posibilidad de expresión que representa el lenguaje verbal, rompe sus posibilidades.

⁴⁴⁵ “Luego cuando nuestro gozo proveniente de las cosas espirituales, no de los bienes terrenos, comienza a cantar el cántico a Dios para salmear delante de los ángeles, la misma congregación de los ángeles es templo de Dios y adoramos en su templo. La iglesia de abajo y la iglesia de arriba: la iglesia de abajo en todos los fieles y la iglesia de arriba en todos los ángeles” *Enarr. in ps.* 137. 4.

⁴⁴⁶ “Cuando los discípulos vieron subir a los cielos a quien lloraron muerto, se maravillaron llenos de gozo; sin duda a este gozo le faltaban palabras, pero quedaba el regocijo, que nadie podía explicar. Aquí no faltó el sonido de la trompeta, la voz de los ángeles. Pues se dijo: *como trompeta, eleva tu voz*. Los ángeles anunciaron la ascensión del Señor; al ascender el Señor vieron a los discípulos extáticos, maravillados, atónitos, mudos, pero interiormente jubilosos. Entonces los discípulos oyeron el sonido de la trompeta, manifestado en la nítida voz de los ángeles, que decían: *varones de Galilea, ¿qué hacéis aquí? Este es Jesús*” *Ibid.* 46. 7.

⁴⁴⁷ “¿Por qué cantan estos estas cosas regocijándose? Porque arribaron al puerto. Luego ahora cantamos en esperanza, ya que, cuando estamos aquí y peregrinamos, aún no hemos arribado al puerto. Nos antecedieron ciertamente algunos miembros de aquel Cuerpo, al cual pertenecemos, que pueden cantar en verdad. Esto lo cantaron los santos mártires. Ya llegaron al puerto y se hallan en el regocijo con Cristo; ahora esperan recibir los cuerpos ya incorruptibles, los mismos que antes eran corruptibles, en los cuales soportaron los tormentos, por lo que serán para ellos ornato de justicia. Luego tanto ellos en la realidad como nosotros en esperanza, unidos por el afecto a sus premios y deseando la vida aquí no tenemos, y que no podemos tener si no la hubiéremos deseado aquí, cantemos todos a una y digamos: *a no haber estado el Señor de nuestra parte*” *Ibid.* 123. 3.

⁴⁴⁸ “Regocijándose cantan estos los salmos que leemos. Estos miembros de Cristo cantan alborozados este salmo. ¿Y quién se alborozaba aquí su no es en esperanza, conforme dije? Tengamos firme esperanza y cantemos regocijándonos” *Ibid.*

⁴⁴⁹ “Cantamos ciertamente el *aleluya* en determinados días, pero en todo tiempo le tenemos en el pensamiento. Si esta palabra significa *alabanza de Dios*, aunque no la tengamos siempre en la boca de la carne, sin duda la tenemos en la del corazón, pues *su alabanza siempre se halla en mi boca*”. *Ibid.* 106. 1.

En efecto, el regocijo es ese tipo de voz que se emite cuando ya no hay palabras para expresar la alegría. Para describirlos, Agustín se remonta inicialmente a los cantos que entonan los agricultores y campesinos en la siega o vendimia cuando, maravillados por los beneficios que produce la tierra y exaltados por los cánticos que entonan mientras realizan sus actividades, sus cantos no son ya la emisión coherente de palabras, sino la expresión del gozo por medio de voces sin aparente significado.⁴⁵⁰ Estas voces también se expresan en la obtención de bienes materiales o por medio de cantos *indecorosos*, tal como los denomina Agustín.⁴⁵¹ Señala Agustín, “el júbilo es cierto cántico o sonido con el cual se significa que da a luz el corazón lo que no puede decir o expresar”.⁴⁵²

En suma, Agustín considera que estas voces de regocijo surgen toda vez que la alegría contenida en el interior no puede ser expresada por medio de palabras significativas. No hay descripción capaz de expresar ese sentimiento interior. Lo es en grado sumo cuando se trata de bienes espirituales, de los cuales los bienes materiales son sólo un reflejo, una indicación. Esta es, entonces, la segunda característica del júbilo: representa la insuficiencia del lenguaje para expresar el estado interior de alegría. El comentario al salmo 99 sintetiza esta idea:

“He de decir lo que sabéis. *Qui iubilat*, el que se regocija, no pronuncia palabras, sino que lanza cierto sonido de alegría sin palabras. El regocijo es una voz del alma engolfada en la alegría, la cual, en cuanto puede, da a conocer el afecto, mas no el sentir del que percibe. Al regocijarse el hombre con este gozo al no poder explicar ni dar a entender el afecto con palabras, emite cierto sonido sin palabras. De este modo, manifiesta por el mismo sonido que se

⁴⁵⁰ “Los que trabajan en el campo se regocijan en gran modo; así vemos que los segadores, o los vendimiadores, o los que recogen algún fruto, alegrándose por la abundancia y gozándose por la feracidad y fecundidad de la tierra, cantan regocijándose, pues entre los cánticos que profieren con palabras introducen sonidos inarticulados en la expansión del ánimo; y esto se llama regocijo” *Ibid.* 99. 4. “Así, pues, los que cantan ya en la siega, o en la vendimia, o en algún trabajo activo o agitado, cuando comienzan a alborozarse de alegría por las palabras de los cánticos, estando ya como llenos de tanta alegría, no pudiendo ya explicarla con palabras, se comen las sílabas de las palabras y se entregan al canto del regocijo”. *Ibid.* 32. II. s1. 8.

⁴⁵¹ “Notad esto también aun en los que cantan canciones indecorosas”. *Ibid.* 99. 4.

⁴⁵² *Ibid.* 32. II. s1. 8.

alegra; pero como se halla repleto por el demasiado gozo, no puede explicar con palabras el regocijo”.⁴⁵³

Resulta interesante notar que aun cuando el júbilo se describa como voces, sonidos sin palabras, esto no conduce a pensar necesariamente en una producción no controlada de sonidos o un mero éxtasis psicológico. En efecto, según lo recoge la historia de la música y la musicología, los melismas desarrollados en el aleluya podrían ser motivos que entonaban libremente los solistas, pero frecuentemente también se dio el caso de que algunas de estas se consolidaran en formas que las comunidades aprendían y repetían colectivamente. La tradición de entonar melismáticamente el aleluya condujo, finalmente, a lo que desde el siglo IX se conoció como *secuencias*, esto es, de melismas estandarizados, originalmente cantados en el aleluya.⁴⁵⁴

En consideración del autor africano, el énfasis no recae en dicha producción sin control. En su lugar, el júbilo remite al fenómeno que ya habíamos notado anteriormente de la relación entre palabra interior y palabra exterior, sobre lo cual indicábamos que la última es expresión imperfecta de la primera: la expresa, la contiene, pero no la agota. El canto del aleluya tendría como trasfondo este marco de comprensión: el júbilo es un signo, en tanto expresión exterior de lo que el alma experimenta interiormente: la alegría. Es un intento de darla a conocer a los demás. Pero se trata de un signo que se hace necesario tras el intento de expresar el estado del alma por medio de palabras y de constatar que ninguna de ellas o ninguna de sus combinaciones resulta eficaz para expresar lo que se siente. Un signo que pone en evidencia los límites del lenguaje verbal, que muestra su ineficacia, que trasciende las posibilidades de significación de ese tipo de signos. Deja ver que el lenguaje no es sino un tipo de signos, quizás el conjunto de signos más numeroso, pero que no es capaz de agotar la experiencia interna del alma. Muestra que la experiencia del alma es inaprehensible totalmente por medio del lenguaje.

Vale la pena notar también que en la descripción del aleluya también se palpa de manera clara el hecho de que el signo sea, por naturaleza, un signo de lo

⁴⁵³ *Ibid.* 99, 4. Esta idea del júbilo era ya compartida por la patrística. Bajo este sentido se incorpora en la liturgia romana en tiempos del papa Dámaso.

⁴⁵⁴ Cfr. Asensio, J. *El canto gregoriano*. op. cit. pp.453-455.

que hay en el alma. El núcleo de la significación del aleluya es el estado del alma, lo que ella ha alcanzado, una experiencia, un conocimiento, una presencia, su gozo al vivir en la esperanza. Dicho estado presente es la anticipación de la felicidad futura, una felicidad que no es posible vivir ahora en su completud por tratarse de una experiencia que implica eternidad, que implica abandonar la toda corruptibilidad; experiencia vedada para esta vida mortal. Una vida en la que una vez abandonada la corruptibilidad, señala Agustín, desaparece toda necesidad y, en consecuencia, justicia, derecho⁴⁵⁵ y obra⁴⁵⁶ no son necesarios. La única ocupación de quienes gozan de la presencia de Cristo es la confesión de alabanza.⁴⁵⁷ Así, el aleluya es signo de lo que vive el alma actualmente como anticipo de lo que vivirá en la vida futura: la alegría, no la tribulación; la esperanza, no la corruptibilidad; la alabanza, no el derecho ni las obras. Se trata, en suma, de la expresión de la experiencia interna de una vida de otro orden ontológico.

¿Qué queda una vez el lenguaje verbal es trascendido? No queda más sino emitir sonidos sin palabras, voces sin contenido, exclamaciones:⁴⁵⁸ en suma,

⁴⁵⁵ “Pero para que nadie pensara que, después de la vida que se pasa en este cuerpo, quedaba todavía tiempo de practicar el Derecho y la justicia, que no practicó mientras estuvo en la carne, y así podría eludir el juicio divino, *en medio de la tierra* me parece se refiere al tiempo que uno vive en el cuerpo. En esta vida, en efecto, cada uno está envuelto por su propia tierra, tierra que, al morir, es recibida por la tierra común para devolvérsela cuando resucite. Así, *en medio de la tierra*, es decir, mientras nuestra alma está encerrada en este cuerpo terreno, es cuando se debe practicar el derecho y la justicia; lo que no será de provecho en el futuro, *cuando cada uno reciba lo suyo, bueno o malo, según se haya portado mientras tenía este cuerpo*”. *De civ. Dei*. XVII. IV. 8.

⁴⁵⁶ “Allí no tendrán lugar las obras buenas que nos conducen allí. Explicué ayer, en cuanto pude, que allí en donde no hay miseria no existirán obras de misericordia, y que allí no encontrarás indigente, no encontrarás desnudo, ningún sediento te saldrá al aspo, no habrá peregrino ni enfermo a quien visites, ni muerto a quien sepultes, ni litigante a quien debas reconciliar. ¿Qué has de hacer? ¿Quizás nos dedicaremos, debido a las necesidades corporales, a plantar viñas, a arar, a negociar, a peregrinar? Allí habrá gran sosiego, porque desaparecerán de allí todos los trabajos que demanda la necesidad; pues, desaparecida la necesidad, dejan de existir sus obras. ¿Qué habrá allí? Como pudo lo dijo la lengua humana: *la morada en ti es como la de todos los que te regocijan*” *Enarr. in. ps.* 86. 9.

⁴⁵⁷ “¿Qué intensa será aquella felicidad, donde no habrá mal alguno, donde no faltará ningún bien, donde toda ocupación será alabar a Dios, que será el todo para todos! No sé qué otras cosas se puede hacer allí, donde ni por pereza cesará la actividad ni se trabajará por necesidad. Esto nos recuerda también el salmo donde se lee o se oye: *dichosos los que viven en tu casa alabándote siempre*”. *De civ. Dei*. XXII. XXX. 1.

⁴⁵⁸ “¿Qué significa *aclamaciones*? Admiración de alegría que no puede explicarse con palabras. Cuando los discípulos vieron subir a los cielos a quien lloraron muerto, se maravillaron llenos de gozo; sin duda a este gozo le faltaban palabras, pero quedaba el regocijo, que nadie podía explicar. Aquí no faltó el sonido de la trompeta, la voz de los ángeles. Pues se dijo: *como trompeta, eleva tu voz*. Los ángeles anunciaron la ascensión del Señor; al ascender el Señor vieron a los discípulos extáticos, maravillados, atónitos, mudos, pero interiormente jubilosos” *Enarr. in ps.* 46. 7.

queda la música.⁴⁵⁹ Pero la música que surge aquí no es meramente sonido bello en el cual se deleita quien lo emite o quien lo escucha. No por dejar a un lado las palabras la música pierde su carácter significativo. Más allá de esto, aquí la música es un signo de que el alma está inundada de alegría, es la manera por medio de la cual el alma expresa este estado de total gozo.

Con esta alusión al aleluya alcanzamos un punto culmen en nuestro objetivo, toda vez que a propósito de este asunto la relación entre música y signo adquiere una nueva dimensión. Aquí Agustín deja ver que la música es un signo cuya capacidad significativa no depende del contenido expresado verbalmente. Su capacidad significativa puede separarse de su relación con las palabras. Sin temor a un anacronismo, se puede afirmar que, en tanto se han dejado atrás las voces articuladas, se abre un espacio para que la música instrumental –dentro de la cual se incluye a la voz– quede revestida de significación. Espacio que fue reconocido toda vez que la entonación del aleluya quedó incorporado dentro de la liturgia occidental como único ejemplo de música sin palabras.⁴⁶⁰

El abandono de las palabras en el aleluya es anticipo de lo que será la vida futura. Aunque Agustín reconoce que cualquier idea acerca de cómo será el estado futuro del gozo eterno no es sino una conjetura, en virtud de que allí se vive bajo otro presupuesto existencial, es posible prever que, desaparecida la necesidad y el alejamiento de Dios, no es necesario emitir palabras o signos con fines caritativos, esto es, los que se emiten para que los demás busquen o conozcan a Dios, quedando en pie solamente la alabanza. Esta alabanza no será, previsiblemente, una expresión exterior de una condición interior, pues en aquella condición futura desaparece la distinción entre el mundo interior y el exterior. Nada queda oculto, todo es transparente. Ya no habrá alabanzas por

⁴⁵⁹ La conexión que se establece entre expresión musical y alegría interior o la superación misma del lenguaje verbal por vía del lenguaje musical, podría sugerir un paralelo o anticipo de algunas tesis típicamente románticas sobre el arte, la música y la estética: por ejemplo, la idea de la experiencia idílica por medio del arte (Cfr. Villacañas, José Luis. *La filosofía del idealismo Alemán I*. Madrid, Síntesis, 2001. p. 107ss); la definición de símbolo como *vehículo para la concepción de objetos* (Cfr. Langer, Susanne K. *Nueva Clave de la Filosofía: un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1958. p. 77.); la distinción entre símbolo y alegoría (Cfr. Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. op. cit. pp. 279ss.) o los desarrollos en torno al lenguaje musical (Cfr. Fubini, Enrico. *La estética musical...* op. cit. pp. 267ss). Aun cuando este paralelo pueda establecerse, no es interés de este estudio desarrollarlo.

⁴⁶⁰ Cfr. Cattin, G. *Historia de la música*. op. cit. p. 17.

medio de palabras audibles, sino que se entonará el cántico nuevo en medio del “silencio exterior”.⁴⁶¹ Un cántico que se entona en unidad, que se canta a una.⁴⁶² Se trata del cántico que entonan los ángeles cuando no cumplen una función de anunciar a los hombres el mensaje de Cristo, sino cuando solamente contemplan y alaban, junto con los santos y quienes viven ya en presencia de Cristo; se trata del coro de la Ciudad de Dios que contempla y alaba en la unidad del cuerpo divino. Dado que en esa otra vida no hay necesidad, la alabanza deja de tener el fin de dar a conocer a otros la fe interna, ahora es pura alegría interior.

¿Qué quiere decir que se entone un cántico sin expresión sonora? No resulta fácil comprender cómo es posible entonar un cántico en el silencio. En todo caso, no se trata de un canto mental, sino de un canto que se entona donde no hay muerte, no hay cambio, no hay corruptibilidad. Un canto que se entona sin temporalidad.

El aleluya es también un signo de esta no temporalidad en tanto suspende cualquier métrica: el melisma sobre la ‘a’ no es susceptible de ser medido, en tanto en él no hay sílabas cortas ni largas. Es un canto temporal (en tanto se desarrolla en nuestra vida temporal) sin temporalidad, (en tanto se suspende cualquier patrón e intento de medida). Quizás no habría otra manera de hacer presente dichas realidades incomprensibles de no ser por vía de los signos, como el canto del aleluya.

Sinteticemos lo dicho hasta aquí señalando la estructura significativa del canto del aleluya, como parte del todo que es la música: el júbilo es un signo exterior, un significante cuya cosa significada es la felicidad que el alma experimentará en la vida futura; dicho significado se encuentra presente en el alma de aquel que vive en esperanza y que experimenta dicho conocimiento en forma de gozo. El canto es, pues, un signo que contiene la felicidad eterna, en el sentido

⁴⁶¹ Creemos, en efecto, lo que no vemos para merecer, gracias a los méritos de la fe, ver y asociarnos a lo que creemos de modo que ya no proclamaremos con las palabras de la fe y en el sonar de nuestras sílabas la igualdad del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, la unidad de la trinidad y el modo como las tres personas son un solo Dios, sino que nos empaparemos en la contemplación purísima y ardentísima en medio de aquel silencio” *De cath. rud.* XXV. 47.

⁴⁶² “y tú permanecerás todo en todos, y entonces modularémos un cántico eterno, loándote a un tiempo unidos todos en ti” *De Trin.* XV. XXVIII. 51.

que describimos anteriormente como síntesis entre significado y significante. Este signo surge a partir de la necesidad de dar a conocer este estado a los demás, surge de una intención comunicativa, intención que lleva a considerar la eficacia de los signos para expresar lo que se quiere expresar; de allí que se constata la ineficacia del lenguaje verbal para ello. A la vez, es un anticipo del abandono de toda necesidad, por lo cual se convierte en pura alabanza, puro gozo. En este otro terreno, el alma canta un Cántico Nuevo –volveremos sobre esta noción más adelante–.

3. Comprender los signos musicales: recordar y buscar

En el apartado anterior vimos que las distintas formas musicales vocales se inscriben dentro de la función de enseñar. Dediquemos ahora unas palabras al hecho mismo de la comprensión de los signos musicales, lo cual servirá para fijar la idea según la cual ellos se inscriben dentro del proceso de aprendizaje por medio del recordar y el buscar. No será necesario para ello añadir más citas textuales distintas a las que ya hemos recopilado. Lo que haremos será basarnos en las ya expuestas para señalar que las descripciones que hace el autor africano sobre la música tienen como trasfondo también el asunto relativo a la comprensión de los signos.

Hemos señalado ya que la organología y las formas musicales vocales son descritas como signos. Siendo coherentes con la teoría del signo ofrecida por Agustín, debemos afirmar que los signos nada enseñan por sí mismos, ni los signos en general ni los musicales en específico. Siendo esto así, debemos preguntar, ¿cómo la música práctica deja de ser mero sonido placentero y se hace signo para quien la practica o en quien la escucha?, ¿en virtud de qué se hacen comprensibles los signos musicales para los agentes? En lo que sigue a continuación intentaremos dar respuesta a esta pregunta; esto ayudará a desarrollar nuevos elementos en la descripción de la música como signo.

A parte de la teoría de los signos Agustín no da indicaciones suficientes que apunten en la dirección de afirmar que los cantos y su significación podrían ser comprendidos en virtud de su misma fuerza expresiva o tampoco que las

características fisionómicas del significante hagan del signo un signo eficaz por sí mismo. Esto es, aun cuando Agustín sustente su significación basado en algunas semejanzas entre el significante y el significado, este recurso es sólo persuasivo; la unión de estos elementos no es ontológica –volveremos sobre este asunto–. Por otro lado, bien se podría pensar que los signos musicales tienen cierta fuerza expresiva por el hecho mismo de mover las pasiones. Pero aun cuando esto sea así, esto no quiere decir que tal movimiento sea por sí mismo significativo o que indique la realidad significada en virtud del signo mismo. En efecto, una y otra vez se ha insistido en las pasiones a las que mueve la música, pero una cosa es la pasión que el alma experimenta –que, como decíamos en el análisis del *De Musica*, bien puede ir a favor o en contra de la dirección del alma, en virtud de lo cual se experimenta y se juzga– y otra cosa su significado. Aunque la pasión se convierta en un signo, este debe ser incluido como un elemento extraño a él. Esto es, asumiendo que incluso las pasiones que se experimentan por medio de la música podrían ser significativas, nos queda señalar que, en cuanto signos, dichas pasiones junto con formas e instrumentos musicales adquieren calidad de signos una vez se añade a ellos un significado, y este se añade en virtud de un señalamiento que hace alguien desde el exterior.

Hemos señalado ya que la interpretación sobre la música práctica continúa la estela dejada por los salmos compuestos por el rey David. Pero resaltemos además que esta labor de asignar un significado a las cosas musicales es también tarea de predicadores y obispos, como es el caso de Agustín. Él, en cuanto predicador, al igual que lo hicieron otros obispos y predicadores, por medio de sus comentarios y prédicas en las distintas iglesias señala la unión entre significado y significante a los fieles que asisten a las iglesias y a quienes leen los escritos. Su labor bien puede parangonarse a aquella que describió el obispo africano que hacían las personas cercanas a él en su niñez: relacionar realidades con signos externos, fijar significados; la de hacer explícito lo que ocultan los signos –musicales– que se encuentran en la Escritura o aparecen a la percepción, de modo que la mente conciba lo espiritual que ellos envuelven.

Así, por medio de la interpretación de las distintas cosas musicales, el predicador busca que los fieles que se acercan a su iglesia, o incluso en la

medida en que se aproximan a otras expresiones musicales, capten de inmediato lo que dichas expresiones quieren mostrar. Que aquel que experimenta la música encuentre en su alma otra realidad, una realidad invisible; que aquel que practica la música se convierta en un signo, en una manifestación de lo significado. Esto es, Agustín busca trascender las formas e instrumentos musicales e incluso las pasiones que la música genera, con miras a que ella acerque al humano a otra realidad. En este sentido se comprende aquello que hemos anunciado con anterioridad: por medio de las descripciones de este tipo, el obispo africano busca otro modo de relación con los fenómenos musicales; otro modo en el que se trasciende la experiencia emocional-psicológica y se descubre y experimenta una realidad trascendente.

Ahora bien, aunque el enlace entre significado y significante tenga un origen en el exterior, el enlace en quien percibe el signo se realiza a condición de que este haya conocido previamente la realidad significada. Esto es, para que la música signifique todo aquello que Agustín ha venido indicando, se requiere que tanto quienes escuchan la música y las prédicas de Agustín, como quien entonan los cantos en el coro, hayan ya experimentado lo que estos signos señalan. Se requiere que hayan escuchado atenta y previamente la palabra interior.

Esto se puede ver en la simbología que recubre al coro. En efecto, recuérdese que cuando Agustín, comentando el salmo 149, en el que define lo que es un coro, comienza recordando que ya los presentes conocen los coros, saben a qué se refiere cuando pronuncia la palabra ‘coro’.⁴⁶³ También hace uso de este conocimiento previo cuando en la *De civitate Dei* analiza su significación a partir del significado propuesto previamente por Cicerón.⁴⁶⁴ A este respecto, quizás Agustín echa mano del conocimiento que tanto las iglesias del norte de África, en el primer caso, como los eruditos paganos y cristianos, en el segundo, tienen sobre los coros para referirse a lo que significan: en tanto unos y otros poseen ya el conocimiento del funcionamiento de los coros, Agustín se encarga de precisar su significado. En este sentido, el coro como signo quizás

⁴⁶³ “¿Qué es un coro? Muchos saben lo que es; precisamente, como hablo en la ciudad, sin duda, casi todos lo saben. Coro es un grupo de cantores que cantan a una. Si cantamos en coro, cantemos armónicamente.” *Enarr. in ps.* 149. 7.

⁴⁶⁴ Cfr. *De civ. Dei*. II. XXI. 1.

resulte más eficaz que otros signos para simbolizar una idea, la idea de unidad y caridad, en virtud del conocimiento que la comunidad que comparte dichos signos tiene de ellos.

Pero no se trata solamente de haber tenido la experiencia de haber escuchado la entonación de un coro, pues esto refleja solamente un conocimiento exterior, cuando lo que busca Agustín es significar una realidad espiritual. La experiencia previa que haría que quienes entonan y escuchan el coro reconociesen en sí mismos su significado es la del encuentro con la verdad, que se manifiesta en una fe en Dios, en la experiencia de la caridad y en el vivir en esperanza.⁴⁶⁵ En efecto, quienes no tienen caridad o no viven en esperanza no entonan el canto, no profieren himnos de alabanza, no acompañan el canto con el salterio, no comparten las voces en el canto alternativo.⁴⁶⁶ Se requiere que hayan experimentado interiormente la palabra divina. Así, de alguna manera cantar resulta ser sinónimo de haber encontrado la verdad, el practicar resulta ser sinónimo del comprender.

Con todo, la práctica del canto, cuando este quiere ser practicado junto con su significado –o podríamos decir, dentro de la concepción agustiniana: la experiencia del canto, sin más– es una experiencia que implica un conocimiento previo (la fe en Dios), una experiencia moral (cantar amando, cantar fruto de la caridad) y un cambio de dirección existencial (cantar en la esperanza de un gozo eterno futuro).

Finalmente, la condición de una experiencia interna previa para que la alegoría musical sea comprendida, esto es, para que en la mente de quien lo percibe emerja el significado, consolida aquella función que comparten todos los signos: el recordar –*commemorare*–. Un recordar que se hace práctica. En

⁴⁶⁵ Como hemos visto, según el asunto que esté tratando Agustín hace énfasis en alguno de las tres virtudes, fe, esperanza y caridad. En cuanto el coro es símbolo de la caridad, esta se hace protagonista; en cuanto el júbilo es expresión de alegría, la esperanza se alza también. En todo caso, las tres hacen referencia a la experiencia de encuentro con Dios.

⁴⁶⁶ Recordemos algunas citas que reflejan esta idea: “quienes no tienen caridad pueden llevar el salterio, pero no pueden cantar” *Enarr. in ps.* 143. 16. “Canta, pues, salmo al Señor el alma perfecta que ya es digna de conocer el secreto de Dios”. *Ibid.* 7. 1. “Así, pues, el que se gloria, no se gloria en sí mismo, sino en el Señor, y profiere un himno de alabanza” *Ibid.* 118. 32. 3. “Luego ¿qué cantan estos? ¿Qué cantan estos miembros de Cristo? Aman, y amando cantan”. *Ibid.* 123. 2; “Canta en la esperanza. En donde se halla la muerte no cantes; canta en donde vives. Tu muerte se halla en la aflicción de este mundo, y vives con la esperanza del siglo futuro”. *Ibid.* 145. 7.

este sentido, la condición fundamental o preparación que debe tener un cantor para entonar un cántico o para hacer parte de un coro no consiste en tener virtudes o aptitudes artísticas, en el aprendizaje de melodías o en el desarrollo técnico. La condición consiste en el encuentro con Dios:

“Cada uno pregunta cómo ha de cantar a Dios. Cantadle, pero no mal. No quiere que le molestes sus oídos. Canta bien, ¡oh hermano! Si tiemblas al cantar sin conocimiento alguno musical a un buen oyente músico, por no desagradar al artista, cuando se te dice canta para agradarle, puesto que lo que el inexperto no conoce en ti, lo censura el artífice, ¿quién se ofrecerá a cantar bien a Dios, que como excelente músico oye, juzga el cantor y examina todas las salmodias? ¿Cuándo puedes brindar tan depurada maestría en el canto que no desagrades en nada a oídos tan perfectos? He aquí que te da como el módulo para cantar: no busques palabras como si pudieras explicar de qué modo se deleita Dios. *Canta con regocijo*, pues cantar bien a Dios es cantar con *regocijo*”⁴⁶⁷

En otros términos, el requisito para el canto no está en la escucha y desarrollo de la voz exterior, sino de la voz interior. Y así como la condición es la escucha de la voz interior, también la belleza se inscribe en este plano, toda vez que la armonía consiste en cantar a una con Cristo. La voz que se hace bella y la que hay que escuchar e imitar para mejor el canto no es la exterior, sino la interior. La voz que hay que escuchar e imitar para ser mejor como cantor no es la que se percibe con los oídos, sino la que se percibe interiormente. Como se ve, la distinción entre palabra interior y exterior guía este giro musical que Agustín ha dado al comentar los elementos musicales de los salmos.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ *Ibid.* 32. II. s1. 8.

⁴⁶⁸ Algunas citas que refieren a ello son: “Cantamos con la voz para excitarnos, cantamos con el corazón para agradarle” *Ibid.* 147. 5. “Canta con la voz por lo que se refiere a los oídos, pero no calles con el corazón, no calles con la vida” *Ibid.* 146. 2. “Cuando cantas un himno alabas a Dios. ¿Y qué hace tu lengua si no alaba al mismo tiempo tu corazón?” *Ibid.* 34. 16. “Cantamos ciertamente el *aleluya* en determinados días, pero en todo tiempo le tenemos en el pensamiento. Si esta palabra significa *alabanza de Dios*, aunque no la tengamos siempre en la boca de la carne, sin duda la tenemos en la del corazón” *Ibid.* 106. 1. “Entonces en realidad se canta el salmo y ejecuta el corazón lo que se canta. ¡Cuántos gritan con la boca y son mudos del corazón! Y, por el contrario, ¡cuántos enmudecen en los labios y claman con el afecto! El oído de Dios se inclina al corazón del hombre; pues bien, así como el oído corporal se inclina a la boca del hombre, así el corazón de hombre se inclina al oído de Dios. Muchos, teniendo cerrada la boca, son oídos, y muchos, a pesar de sus gritos estentóreos, no lo son” *Ibid.* 119. 9.

¿Qué ocurre si quien entona un canto o lo escucha no ha experimentado lo que el canto significa? Según esta distinción, podría también darse el caso que analizamos a propósito de la herejía priscilianista, en el cual hay expresión exterior de la verdad, pero no hay conocimiento o convicción interior de ella, o el caso de algunos otros grupos religiosos que aun compartiendo algunos instrumentos y formas musicales vocales, como pueden ser el entonar también los salmos o el aleluya, no comparten tampoco la significación. Estos casos reflejarían las posibles desconexiones que hay entre el signo exterior y la voluntad de quien lo emite, pues no hay significación verdadera, como ya lo mencionábamos.⁴⁶⁹ Estos dos casos, en el contexto que ahora tratamos, reflejan que quien allí canta no ha tenido cierta experiencia dentro de sí, la experiencia de la caridad que da la gracia. Así entonces, aun cuando algunos entonen los cantos externamente, el significado de lo que expresa no coincide necesariamente con la alabanza que quiere hacer, en virtud de que su conocimiento interior es distinto.

Al igual que ocurre con los signos en general, quien no ha tenido la experiencia vital que el signo expresa no comprende su significado, pero, como señalaba Agustín, el signo lo motiva a buscar. Es esto lo que Agustín espera de quienes aun escuchando sus prédicas y haciendo parte del coro no han asumido la fe católica.

El hecho de que el tipo de signos que tratamos aquí sean los musicales cobra cierta relevancia, pues el canto mueve el afecto, excita al corazón. En efecto, la excitación del corazón invita a seguir un camino; el deleite mueve a buscar: el signo se hace más eficaz en tanto el gozo estético revela la existencia de una felicidad mayor. De allí que Agustín termine aceptando la práctica de entonar cantos bellos y que ellos generen pasiones en los oyentes. Lo que parece prevenir Agustín no es la pasión por sí misma, cualquiera que ella sea, ni

⁴⁶⁹ Otro tipo de desconexiones fueron tenidas en cuenta por Agustín, como la del callar cuando hay fe: “Mejor es que no cantes el cántico nuevo que cantes el viejo, porque, si tú fueses nuevo y callases, no suena a los oídos de los hombres, pero no deja de cantar tu corazón el cántico nuevo, que llega a los oídos de Dios, el cual te hizo hombre nuevo. Amas y callas; pues bien, el amor es voz que se dirige a Dios, y el mismo amor es cántico nuevo. Oye cómo es ciertamente cántico nuevo; el Señor dice, *un nuevo mandato os doy: que os améis unos a otros*” *Ibid.* 95. 2., No obstante, Agustín no parece presentar mayor interés en otro tipo de desconexiones entre el signo expresado y la voluntad en cuanto a la música se refiere. Esto quizá en virtud de que su interés recae en la conversión de quienes asisten a las iglesias, en que en su corazón encuentren a Dios.

tampoco el deleite sin más, sino aquella pasión y aquel deleite que no están relacionados con la verdad, que no encuentran su origen allí y que no apuntan hacia ese fin.⁴⁷⁰ Las que no recuerdan la verdad o no mueven a buscarla.

4. La comunidad musical

Una vez hemos analizado los signos musicales dentro de los procesos adquisición de aprendizaje y de comunicación, nos resta encontrar su lugar en el de formación de comunidades. A este asunto dedicaremos este último apartado del capítulo. A partir de las tres formas vocales analizadas, desplegaremos el sentido comunitario que estos signos tienen: a propósito de los salmos veremos la definición de una comunidad; a propósito de la forma peculiar de entonación de himnos, que Agustín conociera en la iglesia milanesa de Ambrosio, analizaremos el modo de participación en la comunidad; finalmente, trascendiendo el aspecto material del canto del aleluya, encontraremos el canto espiritual que define a la comunidad de creyentes: el Cántico Nuevo.

Con ello, queremos mostrar que la práctica musical no teje solamente una relación de cada ser humano individualmente con la verdad, sino que esta implica una experiencia de vida comunitaria. El sentido que quiere dar Agustín a la música implica esta experiencia.

4.1. Los salmos de David o la definición de una comunidad

Al igual que en la exposición general del signo, en el contexto musical que abordamos existe una comunidad que comparte los signos musicales, esto es,

⁴⁷⁰ Recuérdese las palabras de *Confessionum*, ampliamente citada por estudiosos: “Con todo, cuando recuerdo las lágrimas que derramé con los cánticos de la iglesia en los comienzos de mi conversión, y lo que ahora me conmueve, no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando se cantan con voz clara y una modulación convenientísima, reconozco de nuevo la gran utilidad de esta costumbre. Así fluctué entre el peligro del deleite y la experiencia del provecho, aunque me inclino más -sin dar en esto sentencia irrevocable- a aprobar la costumbre de cantar en la iglesia, a fin de que el espíritu flaco se despierte a piedad con el deleite del oído. sin embargo, cuando me siento más movido por el canto que por lo que se canta, confieso que peco en ello y merezco castigo, y entonces quisiera más no oír cantar” *Confess.* X. XXXIII. 50.

una comunidad que ha construido unos significados y los utiliza para acercarse a una nueva realidad, para comunicarse entre ella, que habla un lenguaje común, un cierto lenguaje musical. La relación del signo con los agentes irá definiendo, poco a poco, los límites de la comunidad que comparte significados, esto es, la Ciudad de Dios. Acerquémonos a ella a manera de preámbulo en este sub-apartado.

Tanto el mundo antiguo como la Edad Media acabaron por referir el origen de la música a la divinidad, si bien por medio de relatos distintos. Mientras que los antiguos citaban constantemente los mitos de Orfeo y Dionisio para ello, el contexto semántico en el que Agustín desarrolla sus ideas lo lleva a considerar otra fuente: las referencias del Antiguo Testamento a la música, en especial, las alusiones al rey David.

El rey David, rey de los judíos, fue amante de la música y compositor. Según la consideración de Agustín, este cultivó el arte de la música “no por un deleite vulgar, sino por sentimiento religioso, sirviendo en ella a su Dios, el verdadero Dios, en transporte místico de una gran realidad”.⁴⁷¹ Desde esta alusión se vislumbra el proyecto bajo el cual, en términos generales, Agustín concibe la función de la música: como servicio a Dios y como camino de encuentro con él, no como deleite vulgar. David define un sentido y modo de relación del ser humano con dicho arte. Este marco de comprensión serviría para definir a gran escala el propósito de la música y el sentido que cobija las distintas alusiones que el autor africano hace sobre ella.

El propósito de separarse del deleite vulgar y de tomar a la música como camino hacia la divinidad, sin embargo, era una idea compartida por distintas corrientes de pensamiento, incluidas las no cristianas. Tal propósito soportaba las restricciones, críticas y reflexiones que sobre la música hicieron los platónicos y neoplatónicos, por citar sólo algunas de ellas. Agustín participó y compartió esta postura, tal como lo muestra en sus primeros diálogos filosóficos, en especial el *De Musica*. Por ello la figura de David cobra relevancia: Agustín recurre a la figura de David no sólo porque el ideal que este expone concuerde con el proyecto neoplatónico. Más allá de esto, en el relato

⁴⁷¹ *De civ. Dei*. XVII. XIV.

agustiniano en el que nos centramos ahora, David es quien pone los cimientos para la comprensión y sentido de la música, quien los hace explícitos y los define para una comunidad, la comunidad que cree en el Dios de Israel. En este contexto, la fuente desde la cual Agustín comprende el sentido que orienta la música es David, no los filósofos griegos ni romanos.

Bajo el principio hermenéutico que emplea Agustín, según el cual el Antiguo Testamento prefigura el Nuevo Testamento, en *De catechizandis rudibus* Agustín señala que el rey David es prefiguración de Cristo.⁴⁷² Aquel es rey de la Israel terrena, mientras este lo es de la ciudad celeste. El primero es cabeza del pueblo terreno, como lo es el segundo del espiritual. David es un signo de quien vendrá: “Todo nuestro propósito, cuando escuchamos los salmos, los profetas y la ley, es ver a Cristo allí, entender a Cristo allí”.⁴⁷³ Esto es, David hace presente, como anticipo, al Dios que más adelante ha de venir; aquel en el cual la humanidad y la tierra entera encontrarán salvación. Él mismo es un mensaje profético. Así, el valor de aquel sentido que David propone frente a la música no es sólo que sea concordante con el sentido neoplatónico. Su valor recae en que es anuncio, prefiguración, profecía; es un sentido y modo de relación del ser humano con la música que prepara o dispone, que sirve de camino hacia el mundo espiritual, hacia el encuentro con Cristo.

En el rey David se hace presente la profecía y sus obras preparan a los seres humanos para su cumplimiento. Dicho sentido, dicho mensaje, señala Agustín, fue plasmado por David en los salmos.⁴⁷⁴ De esta manera, los salmos son tanto una estructura musical como una serie de composiciones que son manifestación de un sentido salvífico, que hacen presente, en ellas mismas, el sentido mismo de su ser. Son composiciones que hacen presente una noticia y la comunican. Son un mensaje, la expresión exterior de una idea dada por el rey David a sus contemporáneos y generaciones futuras. Un mensaje que emite un emisor para trasladar a otro lo que aquel tiene en mente.

⁴⁷² Dentro de la exposición agustiniana, el A. T. prefigura el N. T. Dentro de este marco de comprensión se entiende que David, rey de la Jerusalén terrestre, prefigure a Cristo, rey de la Jerusalén celeste: “Para prefigurar a este rey se destaca en el reino terreno de Israel con pleno relieve el rey David, de cuya raza, según la carne, había de venir el rey verdadero y real, nuestro Señor Jesucristo” *De cate. rud.* XX.26.

⁴⁷³ *Enarr. in ps.* 98. 1.

⁴⁷⁴ “Casi todas sus profecías se encuentran en los salmos, que número de ciento cincuenta tenemos en un libro llamado ‘salterio’” *De civ. Dei.* XVII. XIV.

Con todo, el valor de los salmos, comprende Agustín, consiste en que son composiciones musicales que tienen y expresan un mensaje profético. Son, valdría la pena decirlo, la forma musical por excelencia; modelo musical en el que se expresa el mensaje divino. La comunidad simbólico-musical se define ahora por compartir estos signos, por aprender y entonar los salmos del Rey David. Las exhortaciones de Agustín a entonar los salmos cobran ahora un sentido comunitario: cantar los salmos implicaría pertenencia a la comunidad. A la comunidad que canta el mensaje que expresó Dios mismo y que entonan los también el rey David y demás creyentes del Antiguo y Nuevo Testamento. Cantar armónicamente, a una, implica, en suma, pertenencia a la comunidad que se une por el vínculo divino.

Ahora bien, según hemos analizado, para que un signo se reconozca como tal es necesario que se unan significado y significante en la mente de quien lo percibe y, para ello, solemos hacerlo ayudados por otras personas. En este sentido, la labor del intérprete de los signos musicales es de vital importancia. Su labor no es única ni primordialmente enseñar el signo o el significante, esto es, no es enseñar a cantar. Esto sería tarea propiamente de cantores o instrumentistas. Su labor consiste en exponer lo que el signo significa y el modo de relación que se teje con él. Esta es la tarea que Agustín, como intérprete, asume; la tarea de definir y difundir un sentido preciso de los signos empleados. Como expositor, señala Cameron, “se presenta a sí mismo bajo la imagen de quien retira el tejado del sentido externo de la Escritura”.⁴⁷⁵ Dentro de la perspectiva que consideramos ahora, esto equivale a decir que su tarea consiste en fortalecer su comunidad a partir del acto de explicitar el significado de los signos que allí se comparten.

4.2. El canto alternativo milanés o la participación en la comunidad

Centremos nuestra atención ahora en el horizonte de sentido que dio Agustín a los testimonios del canto de himnos en la iglesia ambrosiana. Centraremos nuestra atención en las posibles estructuras que adquirirían las composiciones al

⁴⁷⁵ Cfr. Cameron, Michael. “Enarrationes in Psalmos”. Op. cit. p. 457.

ser cantadas: el canto alternativo. Esta estructura trascendería el terreno del canto del himno y sería aplicada tanto a los salmos como a la entonación del aleluya.

En *Confessionum* Agustín constata que se asumió el estilo oriental, ya descrito, en la entonación de salmos e himnos en Milán: “Entonces fue cuando se instituyó que se cantasen himnos y salmos, según la costumbre oriental, para que el pueblo no se consumiese del tedio de la tristeza”.⁴⁷⁶ Como lo hemos constatado por vía de la historia de la música, en términos de la forma de entonación, la costumbre oriental a la que se refiere es aquella de asignar versículos o antífonas a la asamblea, de modo que esta participe en el canto. Tanto en el caso de Agustín, como en el referido de Flaviano y Diodoro, la participación en el rito impulsaría el ánimo de los feligreses en su cometido de defender las iglesias cristianas frente a las persecuciones arrianas.⁴⁷⁷

En el comentario al salmo 87 Agustín testimonia que algunos salmos se cantan de esta manera y recuerda que se hace así para espantar el hastío: “¿qué quiere decir *a favor del coro; para cantarse alternativamente*, sino que tal vez responda el coro armonizando con el que canta? Así creo que no sólo se cantó este salmo, sino también otros, aunque lleven otros títulos, lo cual pienso que se hizo en gracia de la variedad, para que no causase hastío”.⁴⁷⁸ Valga decir en este momento que la correspondencia entre las dos citas que acabamos de traer a colación, en lo que se refiere a cómo se entonan los salmos y su sentido, una proveniente de un texto de los últimos años del siglo V (397-400) y otra del 414 o 416 –fecha en que Agustín redactó el comentario al salmo 87–, una refiriéndose a la iglesia de Milán y otra a la práctica del canto de salmos de las iglesias del norte de África –Cartago o Hipona– permite pensar en similitud de las dos iglesias, bien en sus prácticas o al menos en la interpretación que las soportan.

⁴⁷⁶ *Confess.* IX. VII. 16.

⁴⁷⁷ Cfr. Reese, G. *La música en la Edad Media*. op. cit. pp. 95. Más allá de las controversias contra los arrianos, la práctica del canto alternativo se instaló finalmente en la liturgia tanto en la aclamación del aleluya como en las entonaciones del ofertorio y la comunión. Cfr. Cattin, G. *Historia de la música*. op. cit. p. 17.

⁴⁷⁸ *Enarr. in ps.* 87. 1.

Pero retornemos al asunto que nos interesa. El comentario da algunas claves para comprender la estructura musical: el coro, o en este caso, la asamblea, responde a quien entona. La manera de responder a quien entona es armonizando con él. Como lo habíamos señalado anteriormente, la idea de armonía en la música que Agustín conoció tenía un carácter de sucesión temporal, no de simultaneidad. Así, la armonía que se persigue es aquella que busca ordenar la sucesión, el paso del tiempo. La armonía puede darse sólo en este transcurrir temporal. En este sentido, la armonía aquí tiene carácter de respuesta: se trata de la aparición de uno después de otro; no es simultaneidad. El mismo comentario precisa un poco más esta idea. Es necesario para ello traer a colación la cita extensa:

“Con todo, expondré en qué oculto misterio me parece que se dijo: *a favor del coro; para cantarse alternativamente*, es decir, para que se responda por el coro al cantor. Aquí se anuncia la pasión del Señor. Pues así dice el apóstol san Pedro: *Cristo padeció por nosotros, dejándonos una pauta para que sigamos sus pisadas*; esto es responder. También dice el apóstol san Juan: *así como Cristo dio su vida por nosotros, así también nosotros debemos darla por nuestros hermanos*; esto es responder. El coro simboliza la concordia o armonía que se encierra en la caridad. Luego todo el que, como imitador de la pasión del Señor, entregue su cuerpo a las llamas, sin no tiene caridad, no responde al coro y, por tanto, de nada le aprovecha. Por esto, así como se denominan en el arte músico, conforme pudieron expresarlo en latín los hombres doctos, *praecentor et succentor*, entonador y comprimario -a saber, es *praecentor* aquel que entona el cántico, y *succentor* el que a continuación responde cantando o hace el segundo papel-, así también en este cántico de la pasión, procediéndoles Cristo, le sigue el coro de los mártires, que reciben al fin las coronas celestes”.⁴⁷⁹

Analicemos inicialmente la estructura musical que refiere este comentario. Testimonia Agustín que hay dos elementos en el canto del salmo: quien entona el cántico, llamado *praecentor* y quien responde, llamado *succentor*. Desde el punto de vista estrictamente musical, entendiendo por este el de la descripción

⁴⁷⁹ *Ibid.*

de las formas y estructuras de ejecución de la música, el comentario al salmo no brinda más información. Es decir, no hay aquí ninguna alusión a si se trata de una repetición de un *ritornello* por parte de la asamblea, si de la distribución del texto en dos semicoros o si de alguna otra estructura similar. Lo único que menciona es esta estructura de dos elementos en la cual la segunda parte responde a la primera. No obstante, esto no quiere decir que la forma en que se da esta respuesta o aquello que la caracteriza no haya sido tomada en cuenta por Agustín. De hecho, la cita da una explicación acerca de ello, pero lo hace a partir de elementos ajenos a la estructura técnico-musical misma. Su exposición trasciende estas fronteras y se erige a partir de lo que la estructura de canto alternativo significa. En efecto, en la cita Agustín señala que en el canto alternativo el coro responde a quien entona, lo cual quiere decir que sigue sus pasos. La entonación del cantor es una huella para que el coro siga el mismo camino; seguir al cantor es la manera de responder, es la manera de armonizar con él.

En el contexto del salmo 87, responder quiere decir que el coro debe padecer la Pasión del cantor, la Pasión del Cristo. Pero acto seguido, trayendo a colación palabras de san Juan, Agustín hace énfasis en que este seguirlo es fruto también de la caridad, es amar como amó el cantor: “También dice el apóstol san Juan: *así como Cristo dio su vida por nosotros, así también nosotros debemos darla por nuestros hermanos*; esto es responder. El coro simboliza la concordia o armonía que se encierra en la caridad”. Es decir, seguir, armonizar, quiere decir amar de la misma manera que lo hizo el cantor. En ello radica la clave de lo que se comprende por armonizar. ‘Cantar a una’, cual era la manera en que el coro era definido, es fruto de ese armonizar con el cantor; significa unirse a la voz del cantor, amando como él. Este es el criterio de unidad que encierra el canto coral, es allí donde confluyen las distintas voces, es ese el lugar en el que se encuentran, es lo que les brinda la posibilidad de hacerse uno. La unidad que persigue el canto, que es a la vez criterio último de belleza, es, entonces, unirse a Cristo, a su pasión –tema recurrente en el conjunto de las *Enarrationes in Psalmos*. En suma, invitan formar parte de su cuerpo místico.

Como lo indicábamos, estamos ya en un terreno que supera las fronteras de las descripciones o de las explicaciones que hoy entenderíamos que son propiamente musicales. Estamos en otro lugar, en el terreno que interesa a Agustín, que es inicialmente el de lo significado, por eso su explicación de lo que significa el canto alternativo y el coro se ubican allí. Más que una descripción específica de las estructuras musicales, a Agustín le interesa señalar que el canto alternativo, por medio del cual la asamblea participa en ritos y así espanta el hastío, simboliza la armonía que se genera en un grupo de personas cuando todas aman bajo la caridad.

Se advierte entonces que Agustín insiste no solamente en lo que el coro simboliza. Su interés parece ser otro: el de motivar a los creyentes a seguir a Cristo. De hecho, la participación que describe en el canto de los himnos en Milán y la que después impulsa a propósito del comentario al salmo 87 se postula como una participación en la que la unidad en los signos externos, esto es, en el que se cante a una, sea símbolo de la unidad interior, del seguimiento colectivo de Cristo, de que se ama de la misma manera. Precisamente, Agustín quiere hacer comprender a los miembros de las iglesias que el canto en el coro debe ser la expresión de una condición interna de pertenencia a una fe, debe ser la expresión de lo que se concibe interiormente en el alma.

Así, vemos emerger un elemento que se mantiene y enfatiza en otras formas vocales. La música es un signo que muestra su significado por medio de la participación en él, en su misma práctica. Esto es, la expresión del significado espiritual no se reduce al significado objetivo, que bien pudiera ser independiente de que este sea vivido por quien canta. Más allá de esto, Agustín lleva su interpretación hasta el punto de considerar que cantar el salmo implica que lo que se expresa es ya una vivencia humana. El sentido expresado es sentido vivido; el contenido semántico es contenido pragmático. El participar en el canto es expresión de la caridad que sustenta la unidad.⁴⁸⁰ lo que el salmo quiere decir. Agustín exhorta a los oyentes a vivir de este modo el canto del salmo: “Si el salmo ora, orad; si el salmo gime, gemid; si se congratula, alegraos; si espera, esperad; si teme, temed. Porque todo lo que

⁴⁸⁰ A este respecto, Cameron señala que “El salterio no sólo es informativo, sino también performativo”. Cfr. “Enarrationes in Psalmos”. Op. cit. p. 458.

aquí está escrito es como un espejo para nosotros”.⁴⁸¹ Así, cantar el salmo implica que, en el interior de quienes cantan existe la adhesión a la caridad divina, en la cual se funda la armonía con el coro y que, existe también una expresión externa de esa unión, que invita constantemente, tanto en el modo de recuerdo como de búsqueda, a dicha caridad.

Cerremos lo que se refiere al canto alternativo señalando otra de las características que lo muestran como signo: hemos señalado ya que el canto es un signo *dado*, no *natural*. Hemos indicado lo que el coro y el canto alternativo significan y hemos dejado las puertas abiertas para tratar la relación con los agentes. Ahora señalemos en qué sentido es un signo *convencional*.

Los coros son símbolo de la armonía que emerge de la caridad. El canto alternativo es una forma que permite vislumbrar la distinción de voces que compone tal armonía. Pero no hay que olvidar que estas construcciones musicales son signos contruidos por los seres humanos para comunicar y que, en cuanto tales, cumplen la condición de ser convencionales. Así, tendremos que preguntar si es posible mantener el significado variando la estructura del significante. Esto es, ¿puede el coro seguir simbolizando la armonía que se da entre diversas voces aun cuando varíe la forma del canto alternativo? De responder negativamente a esta pregunta tendríamos que decir si se rompe la forma alternativa, el coro dejaría de simbolizar la armonía que encierra la caridad. Pero esta no parece ser la opción tomada por Agustín. En numerosas ocasiones, Agustín insiste en este carácter convencional que tienen los signos musicales. El canto alternativo es un lugar privilegiado para mostrar esta condición.

Esto lo muestra advirtiéndolo que aun cuando un creyente no participe directamente en la entonación de un canto, su voz está siendo expresada por medio de quien entona. En tanto la caridad, vivida en el interior, hace que todos estén en armonía, la voz de quien expresa esta unión por medio de un canto exterior es la voz de todos los que comparten ese amor: “Con frecuencia he advertido a vuestra caridad que no había de tomarse la voz como si fuera la de un solo hombre que canta, sino la de todos los que se hallan en el cuerpo de

⁴⁸¹ *Enarr. in ps. 30. II. III. 1.*

Cristo”.⁴⁸² La voz de Cristo es la voz de cada creyente que hace parte del cuerpo místico: “Luego ya cante uno o ya canten muchos, muchos hombres son un solo hombre, porque son la unidad; y Cristo, como dijimos, es uno, y todos los cristianos son miembros de Cristo”.⁴⁸³

Por una parte, estas citas se refieren a la unidad del Cuerpo de Cristo, unido por el vínculo de la caridad, en el cual la voz de la cabeza es también la de sus miembros. Pero una vez situadas estas alusiones bajo la pregunta por la convencionalidad de los signos musicales, cobran un nuevo sentido. El canto alternativo estipula la alternancia de versículos en dos partes, cuyas formas son solista-coro o dos semicoros. Cada una de estas partes expresa alguno de los contenidos cristianos, salmos o himnos, es decir, expresa la verdad de la fe. Pero, en tanto esa verdad es compartida por todos, no interesa quién la proclame; ella es una verdad interior de la cual no es dueño quien la exponga o que no se pierde para unos si otros la exponen. No hay aquí posesión privada de la verdad. Lo que interesa para consolidar la armonía es que ella sea compartida interiormente, no que sea expresada por uno o por otro. En tanto se expresa una misma verdad, la misma para todos, la voz de quien canta es a la vez la voz de quien escucha; quien canta lo hace expresando la voz de quien calla, quien calla se expresa exteriormente por medio de quien canta; la voz de

⁴⁸² *Ibid.* 130. 1.

⁴⁸³ *Ibid.* 123. 1. Esta idea se repite en el comentario a otros salmos redactados entre el 414 y 415: “Sin embargo, este templo de Dios, este cuerpo de Cristo, esta congregación de fieles, tiene una sola voz como un solo hombre canta en el salmo. Ya hemos oído su voz en otros muchos salmos; la oigamos en este. Si queremos, es nuestra voz; si queremos, oímos con el oído al que canta y nosotros cantamos con el corazón. Si no queremos (cantar ni oír), estaremos en el templo como compradores y vendedores, es decir, buscando nuestro interés, pues entramos en la iglesia, pero no a ejecutar lo que agrada a los ojos de Dios. Luego vea cada uno, conforme pueda, cómo oiga: si oye y se mofa; si oye y lo echa a la espalda; si oye y está de acuerdo, es decir, si percibe aquí su voz y une la voz de su corazón a la voz de este salmo. Con todo, la voz de este salmo no calla; aprendan los que puedan. ¿Qué digo? Los que quieran; los que no quieran, no lo impidan. Se nos recomienda la humildad; por aquí empieza”. *Ibid.* 130. 3. “Pues quienes cantan no son extraños a nosotros, ni tampoco podemos decir que no se halle nuestra voz en este salmo. Oíd como si os oyeseis a vosotros mismos, oído como si os contemplaseis en el espejo de las Escrituras.” *Ibid.* 123. 3. “Suba, pues, este cantor; pero de cada uno de vuestros corazones cante aquí el hombre, y cada uno sea este hombre. Cuando cada uno en particular canta esto, como todos sois uno en Cristo, un hombre es el que canta y no dice: ‘a ti, Señor, elevamos nuestros ojos’, sino: *A ti, Señor, elevé mis ojos*. Debéis, pues, pensar que habla cada uno de vosotros, pero principalmente habla aquel uno que también se halla difundido por todo el orbe terráqueo”. *Ibid.* 122. 2. “También este salmo que oísteis ahora en el cántico se intitula *cántico de grado*. Este es su título. Luego cantan subiendo; pero unas veces parece que canta uno solo, otras, muchos; con todo, los muchos son uno, porque uno es Cristo, y en Cristo los miembros de Cristo forman con Cristo uno, y la cabeza de todos estos miembros se halla en el cielo. Sin embargo, aunque el cuerpo trabaja en la tierra, no está separado de su cabeza, pues la cabeza mira desde arriba y ampara a su cuerpo”. *Ibid.* 123. 1.

quien canta se hace comprensible a quien escucha porque en él ya reside la verdad expresada: “Oíd como si os oyeseis a vosotros mismos, oíd como si os contemplaseis en el espejo de las Escrituras”. Como señala Agustín, así cante uno, canten muchos, canten otros, siempre canta interiormente el corazón, allí habita la unidad. La unidad del coro no está, pues, en el sonido exterior, sino en el amor interior; la armonía es la respuesta interior de cada cual al mismo mensaje, no la sucesión temporal o alternancia de frases cantadas.

Así, en tanto la armonía se da en el interior de cada quien, las estructuras musicales del coro pueden variar. Tanto la forma del canto alternativo entre solista y coro o entre dos semicoros serviría como signo de la armonía que se da entre muchas voces. Incluso puede llegarse a romper la forma de la alternancia, pues aunque sea en una sola voz, en ella puede estar simbolizada la comunidad que comparte la caridad y la armonía de seguimiento que permite entonar a una. En suma, en tanto convención, el coro no es sino un signo contingente, un signo que se usa para trasladar un contenido de la mente de un emisor hacia la de un receptor, pero que no tiene una relación necesaria con el contenido significado. La relación de semejanza entre significado y significante puede ser rota y trascendida.

Apelando a este carácter convencional de los signos musicales, habría que decir quizás que dentro de las formas musicales presentes en su momento, Agustín encontró que el coro, y dentro de él, la forma del canto alternativo, era la forma más eficaz de mostrar aquella unidad que conforma la comunidad cristiana. El coro, en cuanto símbolo, es sólo una forma transitoria, contextual, histórica, de mostrar aquella realidad: es una forma eficaz debido al uso que de él han hecho las comunidades.⁴⁸⁴ Su eficacia se inscribe, así, dentro de los contenidos compartidos por la comunidad simbólica.

⁴⁸⁴ Agustín expresó el carácter convencional de los signos también en relación a los sacrificios. Los sacrificios ofrecidos por Caín y Abel a Dios, de frutos de la tierra y de primicias del rebaño, respectivamente, daba pie a los oponentes del cristianismo para acusar que Dios necesita sacrificios. La respuesta de Agustín a esta acusación apela al carácter simbólico que estos tienen: “tales sacrificios son simbólicos y expresan la semejanza de algunas realidades. Por esos símbolos se nos amonesta a escudriñar, conocer o adorar esas realidades simbolizadas en ellos”. *Ep.* 102, 17. Más adelante, en la misma carta, insiste en este carácter simbólico de los sacrificios y lo une al carácter convencional, señalando que cada época encuentra formas sacrificiales acordes a los tiempos: “en el curso universal de los siglos, los santos antiguos ofrecieron una cosa y los actuales ofrecen otra. Pero los sagrados misterios

4.3. Cántico nuevo o el canto que entona la comunidad

Habíamos señalado que el canto del aleluya significaba la alegría del alma que vive en esperanza, la experiencia actual de un gozo futuro, y que esta experiencia se hacía exterior por medio de locuciones no verbales ante la imposibilidad de encontrar signos temporales capaces de expresar satisfactoriamente una verdad eterna.

¿Cómo cantar la verdad eterna? Se ha señalado ya que la experiencia interna de la verdad se expresa exteriormente por medio de ciertas formas musicales vocales, en virtud de la significación que estas adquieren. Abandonado el plano de la temporalidad, queda aún la noción –musical y espiritual– de Cántico Nuevo como manifestación de dicha experiencia. Esta toma una noción musical –cántico– y por medio de ella expresa una experiencia interna y colectiva de encuentro con la verdad.

Agustín caracteriza el Cántico Nuevo de muchas maneras: es el cántico de quien ha sido renovado en la fe,⁴⁸⁵ es el cántico de quien cree en el Nuevo Testamento,⁴⁸⁶ es el cántico que cantan los que viven seguros de la promesa de una gozo eterno,⁴⁸⁷ los que viven en la verdad,⁴⁸⁸ es el canto de la

se celebran según la correspondencia de los tiempos, no por humana presunción, sino por autoridad divina, sin cambiar a Dios ni la religión”. *Ibid.*

⁴⁸⁵ “¿Qué cántico nuevo? *Un himno a nuestro dios*. Recitabas tal vez himnos, himnos antiguos a dioses extraños. El hombre viejo cantaba estos cánticos; no los cante el hombre nuevo. El hombre nuevo recite un cántico nuevo” *Enarr. in ps.* 39. 4.

⁴⁸⁶ “*Cantadle cántico nuevo*. Desnudos de la vejez, pues conocisteis el cántico nuevo. Nuevo hombre, nuevo testamento, nuevo cántico. No pertenece a los hombres viejos el cántico nuevo; este sólo lo aprenden los hombres nuevos que han sido renovados de la vejez por la gracia, y que pertenecen ya al Nuevo Testamento, el cual es el reino de los cielos”. *Ibid.* 32. II. s1. 8. El cántico nuevo es el cántico de la gracia; el cántico nuevo es el cántico del hombre nuevo; el cántico nuevo es el cántico del hombre nuevo; el cántico nuevo es el cántico del Nuevo Testamento. *Te cantaré -dice- un cántico nuevo*”. *Ibid.* 143. 16.

⁴⁸⁷ “Canta en el espíritu cántico nuevo en el camino seguro, así como cantan los viajeros, los cuales muchas veces cantan por la noche. Canta, pues, como cantan los que temen a los ladrones, al verte rodeado por todas las cosas que gritan (en la noche) temerosamente, o, mejor dicho, que no gritan, sino que se hallan en silencio, y en cuanto están más en silencio, tanto más se las teme. ¿Pero cuanto más seguro no cantas en Cristo? En este camino no hay ladrones si tú, no abandonando el camino, no te echas en sus manos. Canta, diré, seguro el cántico nuevo en el camino que conociste *en la tierra*, es decir, *en todas las naciones*”. *Ibid.* 66. 6.

⁴⁸⁸ “*Y canten en los caminos del Señor, porque grande es la gloria del Señor*. Canten en los caminos del señor los reyes de la tierra. ¿En qué caminos cantarán? En aquellos de los que arriba se dijo: *en tu misericordia y en tu verdad, porque todos los caminos del Señor son misericordia y verdad*. Luego no sean los reyes de la tierra soberbios, sino humildes. Y, si son humildes, canten en los caminos del Señor;

caridad⁴⁸⁹ que entona la comunidad que sigue a Cristo. Se trata, en suma, del cántico que entona la voz del corazón que habita en la verdad. Es el cántico que está a la base de las expresiones exteriores y que, como señalábamos cuando nos referíamos a la palabra interior, no está cifrado aún en ningún idioma ni en ningún tipo de expresión temporal.

Además de ser un cántico interior de alabanza, esta noción presenta una característica que en nuestro contexto merece la pena considerar: el Cántico Nuevo es aquel canto que entonan los cristianos en la Ciudad de Dios, el cuerpo de Cristo, la iglesia. Se trata de una alabanza individual pero que enlaza a cada cristiano con los demás, con el resto del cuerpo de Cristo, toda vez que mienta un conocimiento compartido. ¿Qué comunidad es esta que canta el mismo cántico? La comunidad a la que Agustín se refiere es una comunidad expandida a lo largo del tiempo y del espacio. Es la comunidad que en la que están incluidos Abel, Isaac, Israel, Efraín, Samuel, David, entre otros hombres que anunciaron a Cristo antes de su venida;⁴⁹⁰ la comunidad de apóstoles, discípulos y santos, la comunidad de quienes en el futuro le seguirán. Se trata, también, de una comunidad esparcida por todo el orbe, que supera fronteras territoriales, que no traza distinción o límite espacial;⁴⁹¹ una comunidad que no

amen y cantarán. Sabeos que cantan los viajeros; cantan y se dan prisa para llegar. Hay cánticos malos, que son como los del hombre viejo, pues el cántico nuevo pertenece al hombre nuevo. Luego caminen en tus sendas los reyes de la tierra, caminen y canten en tus caminos. ¿Qué han de cantar? Que *la gloria del Señor es grande*, no la de los reyes”. *Ibid.* 137. 10.

⁴⁸⁹ “La codicia de la carne canta el cántico viejo, el amor de Dios, el nuevo” *Ibid.* 95. 2.

⁴⁹⁰ “Pero atended a lo que añade este joven pueblo, hijo de la gracia, hombre nuevo, cantor del cántico nuevo, heredero del Nuevo Testamento; este joven Abel, no Caín; Isaac, no Ismael; Israel, no Esaú; Efraín, no Manasés; Samuel, no Helí; David, no Saúl”. *Ibid.* 118. V. 3.

⁴⁹¹ “*Alábante todos los pueblos*. Aquí sale al paso un hereje y dice: yo tengo mis pueblos en África, y otro, voceando desde otro lugar, dice: yo los tengo en Galacia. Tú en África, aquel en Galacia; yo busco a aquel que los tiene en todas las partes. Ciertamente que os habéis atrevido a alegraros al oír: *Alábante, ¡oh Dios!, los pueblos*. Pero atended al versillo siguiente, que no habla de parte determinada, pues dice: *alábante todos los pueblos*. Andad en el camino con todas las naciones, andad en el camino con todos los pueblos, ¡oh hijos de la paz, oh hijos de la única Católica!” *Ibid.* 66. 6. “¿Queréis saber ya en dónde debéis cantar el cántico nuevo? Ved en dónde y cómo tengan lugar las cosas que ha de decir el salmo. Ved si se llevan a cabo en todas las naciones o en una parte determinada del orbe, y por esto entenderéis perfectísimamente a quién pertenezca el cántico nuevo. Ya se declaró lo que conmemoré de otro salmo: *Cantad al Señor un cántico nuevo*; pues bien, para manifestar que en el cántico nuevo hay fruto de caridad y de unidad, añadió en aquel salmo 95: y *cantad al Señor toda la tierra*. Nadie se aparte, nadie se separe; eres trigo, soporta la paja hasta la bielda. ¿Quieres salir de la era? Dado caso que seas trigo fuera de la era, *te encontrarán las aves y te comerán*” *Ibid.* 149. 3. “Todo el que se aparta de la congregación de los santos, no canta cántico nuevo, pues sigue las huellas de la vieja enemistad, no las de la nueva caridad. ¿Qué hay en la nueva caridad? La paz, el vínculo de la santa hermandad, la trabazón espiritual, el edificio construido de piedras vivas. ¿En dónde está este? En todo el orbe terráqueo, no en un determinado lugar. Oye esto de otro salmo que dice así: *Cantad al Señor un cántico nuevo; cantad al Señor toda la tierra*. De aquí se deduce que quien no canta con toda la tierra, canta el cántico viejo por

circunscribe la fe al lugar al que se encuentra.⁴⁹² Se trata del cántico que la historia y las distintas regiones han aprendido a entonar una vez han sido redimidos por Cristo.

Señalábamos con anterioridad que el coro simboliza la armonía que se encierra en la caridad y señalábamos que esa caridad era el vínculo que une la Ciudad de Dios. Ahora a esto podemos añadir que aquella comunidad canta un canto en común, cantan a una un cántico que no es canto exterior; cantan a una un cántico con la voz interior y lo expresan por voces exteriores: “Luego ¿qué cantan estos? ¿Qué cantan estos miembros de Cristo? Aman, y amando cantan”.⁴⁹³

Así, la descripción del Cántico Nuevo encierra dos relaciones: una referida al individuo y su relación con Dios y otra referida a cada ser humano en su relación con los demás. En efecto, se trata del cántico que cada creyente aprende a cantar una vez conoce a Dios y es ese cántico el que entona con los demás creyentes. Es el cántico que intenta expresar por medio de la entonación de himnos y salmos o con la ejecución de otros instrumentos y es a la vez el canto que une a los creyentes en un solo coro, en una sola voz. Es un cántico, pues, que dice relación del individuo directamente con la verdad y con la verdad compartida con los demás, relaciones que van necesariamente unidas. Es el cántico que se entona cuando se pertenece a una comunidad, dice pertenencia a ella.

más que salgan de su boca cualesquiera palabras”. *Ibid.* 149. 2. “Esto se hizo, esto se hace, esto lo hacen estas voces, estas lecturas, esta predicación del evangelio en todo el orbe de la tierra. [...] Así crece la casa; así es edificada. Para que la conozcáis, oíd lo que sigue del salmo. Obreros y constructores, ved la casa: *cantad al Señor un cántico nuevo, cantad al señor toda la tierra*” *Ibid.* 95. 2.

⁴⁹² “*Alábante todos los pueblos*. Aquí sale al paso un hereje y dice: yo tengo mis pueblos en África, y otro, voceando desde otro lugar, dice: yo los tengo en Galacia. Tú en África, aquel en Galacia; yo busco a aquel que los tiene en todas las partes. Ciertamente que os habéis atrevido a alegraros al oír: *Alábante, ¡oh Dios!, los pueblos*. Pero atended al versillo siguiente, que no habla de parte determinada, pues dice: *alábante todos los pueblos*. Andad en el camino con todas las naciones, andad en el camino con todos los pueblos, ¡oh hijos de la paz, oh hijos de la única Católica!” *Ibid.* 66. 6.

⁴⁹³ *Ibid.* 123. 2.

IV. CONCLUSIONES

Este último apartado lo dedicaremos a exponer las conclusiones de nuestro trabajo. Haremos conclusiones en tres niveles del análisis:

1. Acerca de la filosofía de la música en cada uno de los esquemas.
2. Una vez analizados los esquemas separadamente, los pondremos en relación con el fin de detectar las transformaciones, enlaces y rupturas que hay entre ellos. Como señalábamos en la introducción, aunque esta puesta en relación bien puede constituir un capítulo previo a las conclusiones del trabajo, el que la información que lo nutre sean los capítulos uno a tres hace que estos operen como premisas y que este tenga cierto carácter conclusivo.
3. Conclusiones generales sobre el cumplimiento de objetivos y desarrollo del trabajo realizado por el autor.

1. Conclusiones acerca de la filosofía de la música en cada uno de los esquemas

1.1. El esquema de los números

1.1.1. La música cumple una función anagógica por vía del descubrimiento de la estructura matemático-ontológica

Este capítulo logra constatar que hay un camino anagógico que parte de la percepción de los sonidos y culmina en el descubrimiento de los principios últimos de la belleza. Sinteticemos el modo en que lo hace:

Para que la percepción de los sonidos se convierta en el inicio de dicho camino se requiere trascender el ámbito de la materialidad sonora y de la experiencia psicológica de placer. Esto ocurre una vez se vislumbra el elemento racional de estas instancias y se indaga dialécticamente por la razón última de la belleza. Quien emprende este camino es denominado *músico*.

El elemento racional que vincula la materia de la música y el principio último de la belleza es la estructura numérica. Por un lado, el análisis sobre la materia examina las palabras y encuentra en ellas sonido y significación. La ciencia musical se centra en el sonido, dejando a un lado el otro elemento. De los sonidos, Agustín toma en consideración solamente uno de los aspectos que los componen: el ritmo –deja a un lado el *melos*–. Agustín reduce a números las expresiones materiales de la música, esto es, las palabras usadas en las composiciones, por vía del análisis de la duración de las figuras métricas y de las proporciones numéricas que se dan entre ellas. Otra manera de expresar este análisis consiste en afirmar que trasciende la métrica y se afianza en la rítmica. Con esto muestra que a la materia de la música subyace una estructura racional que puede ser expresada en números. Muestra que los análisis técnicos de la música que se detenían solamente en exponer los elementos del sonido y sus posibles y válidas combinaciones deben ser trascendidos hacia el terreno matemático si se quiere encontrar el principio último de la belleza.

Una vez el elemento material es llevado al terreno de la matemática, se vincula con el mundo ontológico-espiritual. La unidad, principio último de la belleza, se despliega como multiplicidad de modo numérico-ontológico en la estructura pitagórica de los cuatro primeros números naturales, de manera tal que todo lo creado puede ser puesto en relación con aquella unidad (puede ser medido) por ellos y puede ser puesto en relación con los demás elementos creados (puede lograr armonía, proporción). La belleza se originaría en la unidad y sería expresada por relaciones armónicas, relaciones que, por su origen, siempre tienden a la igualdad en medio de la multiplicidad. La ciencia musical sería esa ciencia capaz de encontrar las proporciones que hacen que lo creado sea armónico.

Dicha estructura matemática refleja, entonces, tanto la medida y armonía del universo sonoro como el despliegue de la unidad metafísica en la ontología de lo creado. Es, por ello, la estructura que vincula uno y otro mundo. Accediendo a esta estructura matemático-ontológica el *músico* se eleva hacia el principio de la belleza. La ciencia musical agustiniana es, desde esta perspectiva, un enlace entre el conocimiento técnico y el especulativo. Agustín logra direccionar los

conocimientos técnicos sobre la música hacia realidades espirituales. En este sentido, si el mundo pagano encuentra alguna verdad racional, esta debe coincidir con las verdades del mundo cristiano; no habría razón para que no coincidieran, pues no hay posibilidad de múltiples verdades. Por ello Agustín no repara en tomar los estudios clásicos –sobre la música en este caso– para erigir sobre ellos el edificio que lo conduce a las realidades espirituales del cristianismo.

1.1.2. El camino interior

En el camino que busca elevar al hombre hacia lo eterno se pueden establecer las siguientes secuencias: el sonido (materia) es percibido por el ser humano a modo de placer o displacer (experiencia psicológica). El ser humano pregunta por la causa de la belleza (ciencia musical) y encuentra que los números que componen tanto la materia como la percepción permanecen dentro del alma una vez los sonidos terminan (examen interior). En el interior encuentra números mudables (números del alma mutable), pero encuentra también números estables en virtud de los cuales percibe y juzga la belleza de los demás números (números judiciales). En tanto el alma es mutable, estos números proceden de la trascendencia (mundo estable). El examen del mundo estable correspondería a la filosofía, no ya a las *Ars Liberalis*.

Así, aun cuando el principio sea eterno, el lugar en el que la razón lo encuentra es el alma humana cambiante. El camino anagógico que se transita a través de la ciencia musical es, pues, un camino de interioridad, cuya meta es la contemplación de la unidad interior, donde se encuentra la verdadera felicidad.

La dirección hacia el interior está en íntima relación con la manera de ser del principio que se busca: el principio que se busca aquí es aquel que permite percibir y juzgar la belleza musical. Dicho principio, la unidad, es concebido en este esquema tanto como origen ontológico del ser y de la belleza como estructura trascendente subjetiva que permite la experiencia y la percepción de los entes y de lo bello.

Aun cuando este principio se encuentre en el alma, es universal, lo cual quiere decir que se encuentra, puede ser alcanzado y es compartido por todo el género humano. No obstante, el camino anagógico que se despliega en la ciencia musical es un camino individual, esto es, no involucra ni implica la participación de otros. La dialéctica racional que se abre camino en el interior del ser humano parece ser el medio eficaz para lograrlo. Los otros seres humanos podrían aparecer solamente como interlocutores en este ejercicio dialéctico.

El desplazamiento hacia el mundo exterior, posterior al encuentro de principios inmutables, no se concibe bajo una función anagógica, sino como un ordenamiento del mundo inferior en acuerdo a lo que es superior. No hay señas que muestre que este ordenamiento cumpla por sí mismo una función anagógica.

1.1.3. La belleza es de tipo racional

La belleza consiste en el ordenamiento que tiende a la unidad. La armonía define las normas de este ordenamiento. Hemos de subrayar que en este esquema la belleza tiene una estructura racional en tanto el ordenamiento armónico está desplegado en modo de estructuras matemáticas. La unidad es una estructura matemático-ontológica y la armonía se despliega en secuencias numéricas. La belleza es también de tipo formal, en el sentido en que no posee contenido, sino que se postula como restricciones racionales, como criterios de ordenamiento.

En virtud de su carácter racional, el ser humano accede ella por medio del uso de la razón. Esto en dos sentidos: el camino lo guía la razón dialéctica y el principio se alcanza por la razón especulativa. Aun cuando la belleza pueda ser experimentada por la sensibilidad en forma de la experiencia de placer, el encuentro del principio último es siempre de tipo racional. Sólo el encuentro racional de este principio, en los números judiciales, sirve como criterio fiable de ordenamiento de la materia sonora.

1.1.4. La música práctica es *vestigium* de la belleza

La música práctica es *vestigium* de la unidad. En tanto la unidad funda las estructuras ontológicas y estéticas, aquella es también *vestigium* de la estructura ontológica de lo creado y de la belleza. Agustín expresa esto diciendo que la música práctica es razonable: en ella se muestra la razón.

Esto permite entablar enlaces entre los sonidos y otros ámbitos de lo creado. El estudio musical termina mostrando que el ser humano, el cosmos y la historia están estructurados también bajo relaciones numéricas y muestra que también están guiados por la unidad y la igualdad, también tienden a la belleza. Aunque Agustín no desarrolla con precisión una reducción de estos otros ámbitos a números para mostrar en ellos cómo operan los principios ontológicos de ordenamiento, sí se mantiene en esta ontología.

En este sentido, la ciencia musical opera como laboratorio privilegiado del estudio de lo creado, sus relaciones y la actitud del ser humano hacia ello, pues es el lugar en que se puede estudiar con claridad y poder de manipulación los objetos a partir de sus notas ontológicas fundamentales: la finitud, la diferencia y la sucesión. La música es el laboratorio en el que se estudian virtualmente las relaciones entre el mundo finito, que es desigual y que es caduco y cómo a través de tal mundo es posible, no obstante, alcanzar belleza.

1.1.5. La música cumple su cometido en el esquema de las *Ars Liberalis*

A este despliegue racional que media entre la percepción de la materia sonora y el principio estable de la belleza, Agustín lo denomina ciencia musical. Esta ciencia conecta uno y otro mundo, de modo que está construida con materiales extraídos de los dos polos: es una ciencia que es capaz de ver lo estable en medio de lo inestable, lo inmutable en medio de lo mudable, las normas de la belleza en medio del transcurrir de la música. Este carácter mediador de la ciencia musical define su función anagógica. Por medio de ella, el ser humano es capaz de conducirse de uno a otro mundo: de la materia al descubrimiento

de los principios. En este sentido la ciencia musical, como las demás *Ars Liberales*, es una *exercitatio animae*, una preparación de cara a enfrentarse directamente a los principios estables.

Pero la ciencia musical no tiene solamente este carácter epistemológico que busca conocer racionalmente los principios de la belleza. El camino que abre es también un camino ético, toda vez que quien lo sigue descubre un mundo espiritual que es de mayor valor que el mundo creado. Siguiendo el principio de que se prefiere lo que es de mayor valor a lo que es de menor valor, quien descubre este mundo querrá permanecer en él. Este descubrimiento y acercamiento progresivo hacia la unidad, Agustín lo denomina *conversio*. Esta consiste en amar lo espiritual, no lo material. Será asunto de la filosofía el examen racional de la unidad y será asunto de la fe el que se ame este otro mundo y se pueda permanecer en él. La ciencia musical se restringe al lugar medio que hace que desde la materia se descubre aquella otra realidad.

La música cumple su cometido en cuanto Arte Liberal: por medio del estudio científico de objetos del mundo, los objetos sonoros, ha logrado discernir lo que permanece de lo que cambia. Una vez la razón ha descubierto el mundo espiritual, el hombre se siente traído hacia él. En el *De Musica* dicha atracción es estética: una vez se descubre que los objetos del mundo son bellos sólo en virtud de la belleza espiritual, no queda más que adherirse a esta. Con todo, la música, además de implicar el aspecto epistemológico y ético que comparte con las demás *Ars Liberales*, añade a estas el elemento estético: ella señala la razón y fuente de la belleza y de la felicidad verdaderas. Así, la música es un campo de conocimiento construido a partir de la relación entre verdad, bondad y belleza.

1.2. Esquema de los signos

1.2.1. Definición de signo y descripción de signos musicales

El signo en Agustín está definido a partir de una relación semántica, que involucra el significante, el significado, y de una relación pragmática, que define relaciones del signo con los agentes con los que entra en relación.

En tanto lo significado es un conocimiento sobre un objeto, no el objeto mismo, la primera relación vincula un objeto material externo (*res*) con un elemento interior del ser humano. Esto es, el signo expresa el conocimiento que hay en el alma de quien lo emite y de quien lo comprende. El conocimiento proviene del encuentro interior con la palabra divina, única fuente de verdad, de modo que el signo es manifestación exterior de la verdad comprendida en el alma.

El enlace entre significado y significante es convencional, contingente. Esto es, la tradición simbólica es quien asigna significados a significantes y sólo dentro de ella se comprende lo que significa un signo. De ahí que se diga que un signo por sí mismo no enseña nada. Si el signo nada enseña se cuestiona su función de cara a la adquisición de conocimiento. La réplica agustiniana a este cuestionamiento se desenvuelve en el desarrollo de la función pragmática de los signos.

En cuanto a la música, aunque en *De Doctrina Christiana* Agustín señala que la música es un signo, su descripción de la música como signo se realiza fundamentalmente en el ejercicio de comentar los salmos.

Una primera observación relevante en la descripción de la música como signo consiste en señalar que el centro de atención está puesto en la música práctica, toda vez que el signo es material. Los signos musicales consisten, entonces, en la unión entre un elemento material (*res*) que se presenta a la percepción (organología y formas vocales) y uno espiritual que se presenta al alma (un conocimiento significado). Las alusiones a la música práctica, así, despliegan dos niveles de descripción: en el primero Agustín describe las cosas (*res*) en cuanto cosas, lo que hace las veces de significante, y las define especificando generalmente el modo en que se produce el sonido y en

ocasiones el modo de producción del instrumento musical, sus materiales o la distribución de sus partes. Posteriormente, Agustín se refiere a lo que significan. Esto significado es, en todo caso, un conocimiento humano acerca de la realidad espiritual. No se trata sólo de la descripción de un modo distinto al mundo material que bien pudiera ser extraño o ajeno al ser humano, sino de la de la vivencia humana de él, el modo como el ser humano experimenta el mundo espiritual que ha sido revelado por Dios, tanto a en la profecía como en la encarnación.

Esta experiencia toma la forma de vivencia de fe, esperanza y caridad. El canto de los salmos, de los himnos y la entonación del aleluya, expresan la fe verdadera, la caridad y la esperanza que genera anticipar el gozo futuro, respectivamente. La música práctica, entonces, trasciende la vía racional de enlace entre el ser humano y el mundo espiritual; amplía sus puentes de acercamiento hacia estos otros modos de relación.

A través del análisis de las formas corales, Agustín muestra que la relación entre el significado y significante en música es *convencional*. La estructura de las formas corales, señala, puede variar mientras que la significación sigue siendo la misma. Dicha convencionalidad se mantiene aun cuando en el caso de la música exista semejanza entre significante y significado. Convención y semejanza no se oponen. Muestra también que la unión convencional entre significado y significante tiene un correlato en el aprendizaje de los signos: estos se aprenden guiado por aquel que señala esta unión, aquel que da nombre a una experiencia. Agustín, por medio de sus comentarios y prédicas, cumple esta función toda vez que enseña lo que los signos musicales significan.

La descripción de la organología como signo suele detenerse en el nivel de análisis en el que muestra la relación entre significado y significante. Quizás esto se deba a la ausencia de instrumentos musicales en el culto eclesial. Las alusiones a la organología se deben, entonces, a que Agustín encuentra alusiones a los instrumentos musicales en los salmos, de ahí que se refiera a ellos en sus comentarios. Así, los instrumentos musicales operan como metáforas (la palabra que aparece en el texto bíblico es signo de un objeto

musical y este objeto musical es signo de una realidad espiritual). Son signos en un doble nivel de significación.

Las formas vocales (himnos, canto de salmos, canto del aleluya y canto alternativo) parecen tener otro tratamiento. Estas aparecen no sólo en el texto bíblico, sino también en las prácticas culturales; aparecen directamente a los fieles, directamente a la percepción. Quizás esto explique el que la descripción de los signos musicales en relación con los agentes se apoye más en la música vocal que en la organología.

1.2.2. Función anagógica de los signos musicales

Agustín hace énfasis en describir la relación de los signos con los agentes, este es su interés principal al tratar la teoría del signo. Dentro de dicha relación, el autor africano destaca la capacidad que tienen los signos de acercar a los seres humanos a la verdad, de llevarlos hacia el mundo espiritual. Esto es, los signos cumplen una función anagógica. Este camino anagógico se lleva a cabo en dos ámbitos, epistemológico y ético, y en dos direcciones, hacia el interior y hacia el exterior.

En el nivel epistemológico, esta función se realiza a través de tres mecanismos: la adquisición de conocimiento, la comunicación y, en un mecanismo subsidiario de este último, en la formación de comunidades. El primero se teje a partir de la percepción del signo, sin importar su origen. Una vez percibido, el signo no trae el conocimiento a la mente, pero sí invita a recordarlo, si es que se ha conocido previamente, o a buscarlo, si aún no se conoce. Así, el signo es condición necesaria, aunque no suficiente en el proceso de conocimiento.

El segundo mecanismo se origina cuando un agente emite un signo (*signos dados*). El signo se emite porque hay intención de manifestar exteriormente la verdad que se tiene en el interior, esto es, porque hay intención de comunicar. Por medio de la comunicación enseña lo que ha conocido, de modo que otros puedan alcanzar también el conocimiento.

En el tercero, que el signo es una condición material necesaria para la formación de comunidades toda vez que permite el intercambio comunicativo y, por ello, el compartir significados. Permite el pertenecer a una comunidad simbólica. La comunidad simbólica adquiere relevancia para la función anagógica de los signos, toda vez que, dada la convencionalidad de los signos, es ella la que establece la relación significativa entre significante y significado. Sin el establecimiento de esta relación los signos permanecerían siendo meras cosas.

En el nivel ético, se constata que los tres mecanismos están movidos por el mandato neotestamentario de amor a Dios y al prójimo. En la adquisición de conocimiento, el amor a lo espiritual lleva a trascender el ámbito material de los signos, por medio del recuerdo y la búsqueda. En la comunicación, la caridad mueve a exteriorizar la verdad que se tiene en el interior, de modo que otros la alcancen también; es ella la que origina la intención comunicativa. En la comunidad, el intercambio de signos es condición para que aparezca la caridad; sin comunidad no hay vínculo amoroso entre los seres humanos.

Con todo, en la condición caída del ser humano, los signos son una condición necesaria para el encuentro con la verdad. Se disipa la duda acerca de la función de la *locutio* en este proceso. El encuentro con la verdad despliega un doble horizonte, que es a su vez epistemológico y ético: un horizonte vertical (relación ser humano y Dios) y otro horizontal (relación entre seres humanos). Los dos horizontes marcan la dirección del camino anagógico: la adquisición de conocimiento conduce hacia el interior; comunicación y formación de comunidades, aunque tienen su origen en el interior, son manifestaciones hacia el exterior.

Los signos musicales cumplen una función anagógica por medio de los tres mecanismos y las dos direcciones que hemos mencionado.

En cuanto a la adquisición de conocimiento, como ocurre con la comprensión de todos los signos, el mensaje expresado en estos cantos sólo es comprendido por aquellos que ya conocen esta realidad. Quienes ya conocen su significado, al contacto con el signo reviven su experiencia, toda vez que

participan de lo que el canto significa. Agustín insiste en la necesidad de una experiencia previa a la constitución del signo diciendo que quien no ha conocido la caridad no participa en el coro, quien no conoce la alegría no canta el aleluya, quien no ha encontrado al Dios verdadero no alaba por medio de himnos. En este sentido, la música cumple en ellas la función de *recordar*. Quienes no lo conocen, bien sea que profieran externamente la alabanza sin conocerla internamente o bien sea que callen, son motivados a buscar, para lo cual el afecto que despierta el canto se postula como punto de partida en ese camino de búsqueda.

En cuanto a la comunicación, Agustín señala que los signos musicales son signos *dados*. Los ángeles, el rey David, los cantores buscan dar un mensaje a las comunidades que escuchan, un mensaje que proviene de la Palabra Divina. Por medio de la música se enseña lo que hay en el interior con el fin de que quienes la perciben se acerquen a la verdad. Un mensaje que se da como exigencia de la caridad, como modo salvífico de encuentro con Dios y el prójimo.

De modo particular, dentro de esta perspectiva se plantea el problema de cómo manifestar por medio de expresiones musicales externas la experiencia de haber escuchado interiormente la palabra verdadera. Se trata del problema estético acerca de si el cantor o instrumentista y la música como signo son capaces de captar lo que existe en el interior de quien la emite y de expresarlo hacia el exterior. Ahora bien, la experiencia que este tiene no es de carácter individual, esto es, no se detiene en un nivel psicológico; su experiencia es universal, en el sentido en que experimenta personalmente la verdad eterna y en virtud de ella define ontológicamente su relación con ella. En tanto se quiere expresar dicha vivencia, este asunto se traduce en el intento de trasladar a la música una experiencia universal. Agustín no sigue el desarrollo de estas problemáticas desde un punto de vista musical, esto es, desde el punto de vista de la construcción del significante, toda vez que su interés se centra en el conocimiento y expresión de la palabra interior. El asunto queda solamente sugerido.

La descripción de la música incluye una comunidad musical, en varios sentidos:

la unión definitiva en la comunidad se da al compartir interiormente la misma verdad. En las descripciones musicales se diría que se forma parte de la comunidad que ha encontrado la verdad una vez se entona interiormente el Cántico Nuevo. Pero esta pertenencia se manifiesta exteriormente por medio de signos musicales, esto es, entonando salmos, himnos, aleluya y participando del canto coral. Así, si no hay Cántico interior, la manifestación se torna vacía, pero si no se exterioriza el Cántico en prácticas musicales, no hay comunidad en donde vivir la caridad. Uno y otro modos de participación se hacen necesarios.

La comunidad se hace presente en el momento mismo en que lo interior se hace exterior. La elección de signos y su unión a este significado es *convencional*; esto es, el signo se establece como tal y se hace eficaz sólo dentro de una comunidad, dentro de una tradición. Esta tradición que define significado a la música no es otra que la que encuentra un referente en David, significado que ha sido compartido y transmitido por quienes han aceptado la verdad de la fe.

Sinteticemos lo dicho señalando las dos direcciones anagógicas esbozadas. La dirección interior que motivan los signos musicales se hace patente en la invitación que estos hacen a recordar y buscar la mirada sobre la experiencia de fe, esperanza y caridad. La dirección exterior se palpa de dos formas: por un lado, el canto es signo de una vivencia interior y, por otro, es práctica de la caridad.

Señalemos que en el caso de la música la dirección anagógica hacia el exterior tiende un enlace directo con la manera en que el ser humano experimenta la verdad interior. En efecto, la verdad se experimenta interiormente a modo de fe, esperanza y caridad, pero la vivencia de estas exige salir fuera, implica la vida en el mundo y el encuentro con el otro; su puesta en práctica constituye una forma de búsqueda de la verdad.

Finalmente, anotemos que si la dirección hacia el exterior está sustentada no en la búsqueda racional de la verdad, sino en la vivencia de fe, esperanza y caridad, se podría decir que, aunque esta dirección mantiene el carácter de

búsqueda y recorrido hacia lo más elevado, podría perder su apelativo de *anagógico*, toda vez que este suele usarse en relación al camino de elevación de la mente. Si se usa este término en este sentido estricto, estaríamos de acuerdo en que se debe usar otro término para describir aquella dirección. No obstante, en un sentido amplio se puede incluir la experiencia vital y la práctica de fe, esperanza y caridad como anagógicas, pues, como hemos querido mostrar, estas constituyen una forma de elevación que, aunque no tiene por guía la razón, no por ello la desprecian. Se trata de una elevación que implica la razón y otros modos de relación con la divinidad.

1.2.3. Acerca de la interpretación de la música como signo

Una vez se acepta que la teoría del signo construye un discurso sobre la música, nos queda preguntarnos por el sentido de esta construcción. ¿Qué obtiene Agustín al describir la música de este modo?

Consideraremos este asunto apelando de nuevo a la estructura del signo. Frente a lo significado, sólo en algunas ocasiones –por ejemplo, al referirse al himno o al coro– se podría hallar un enlace entre la simbología tratada por Agustín y la simbología griega en torno a la música. En este sentido, Agustín corta con respecto al mundo antiguo griego y romano paganos. El mundo significado en la música remite a la Escritura. Su trabajo hermenéutico tiene a este texto como fuente.

Por otra parte, las descripciones tienen un cometido también frente a los agentes que escuchan o leen sus comentarios y prédicas. El ejercicio de interpretación tiene, en primera instancia, el propósito de dar a conocer verdades que a primera vista están veladas, exponer el sentido por el que las escrituras se refiere la música. Persiguen inicialmente el propósito de develar un contenido semántico. Pero el autor africano quiere ir más allá. Su énfasis parece recaer en la experiencia que tiene el cristiano que cada vez que escucha un coro dentro del culto o entona un canto de alabanza: por un lado, busca que el cristiano reconozca dentro de él lo que se canta, que vuelva dentro de sí para ver su cercanía o lejanía frente a la verdad; por otro, busca

que manifiesta exteriormente su fe y que tenga una experiencia de unión frente a los demás, que la participación en el canto lo aproxime a la noción de comunidad. El que los escuchas se acerquen más a Dios es el propósito fundamental que tiene Agustín al comentar los salmos y las referencias a la música, acercamiento que en el caso de la música se traduce en alabanza por la fe, vivencia de la caridad y alegría por la esperanza.

Las dos consideraciones anteriores –aquella según la cual el signo devela un significado espiritual y aquella según la cual el signo teje una relación con los agentes– permiten caracterizar de modo más preciso la naturaleza del signo musical, a la vez que lo llena de complejidad.

El signo musical, tal como comprende Agustín que se da o debe darse en el canto ritual, en las figuras precisas del aleluya, la entonación de himnos y salmos o en la estructura del coro, consiste en la unión entre realidad espiritual y material, en donde, aunque estén unidos, ninguno de los dos pierde su naturaleza. La realidad espiritual revelada se hace presente, ella misma, en su naturaleza, por medio del signo musical. De allí que pueda hablarse de la música como una suerte de *sacramentum*.

Bajo esta comprensión general, aunque no en un sentido salvífico, Agustín comprende que los signos musicales tienen cierta eficacia, que pueden ser operantes. Hacia esta dirección se dirigen sus comentarios y prédicas en torno a la música práctica. Este tipo de signos operan tanto en quien escucha, como en quien lo emite. En el primero, en la medida en que lo lleva a recordar o a buscar la realidad anunciada; en quien lo emite, en tanto su manifestación es vivencia ya de la caridad. Unos y otros viven o están llamados a vivir la fe, la esperanza y la caridad en la práctica misma del signo, en el canto. El canto es ya una manera de vivirlas. El contenido semántico de estos signos es por sí mismo pragmático.

De allí que Agustín invite constantemente a que todos se unan a la práctica musical, pues unirse indica que ya se ha encontrado la verdad y, en lo que a la música se refiere, sólo por medio de unirse a ella se manifiesta este encuentro y se experimenta la caridad. Así, el emitir el signo, no el ocultarlo, es la

experiencia musical privilegiada. En este sentido, la emisión se eleva sobre el silencio; aquella es manifestación, es fruto de la caridad. De igual forma, y por la misma razón, la práctica del canto se eleva sobre la práctica de instrumentos musicales: aquella es anuncio directo de la palabra. En suma, Así, Agustín promueve un tipo de relación con la música práctica distinto al que esbozó en los escritos iniciales. En lugar de ser concebida como mera fuente de placer o displacer corporal, se convierte en un motivo de encuentro, manifestación y vivencia de la verdad.

Daremos la razón a Van Deusen al señalar que Agustín no fue una figura determinante a la hora de describir el significante o de moldear las funciones y capacidades técnicas de los instrumentos, como lo habrían sido otras figuras – recordemos la autora propone a Casiodoro como figura relevante en este sentido-. Pero el configurar prácticas musicales tiene que ver no sólo con la descripción de un significante. Tiene que ver también con la relación de los agentes con el signo, con su uso, algo en lo que Agustín reparó de modo especial. Esto es, como ha sido reconocido, el interés de Agustín consistía en moldear una vivencia de la música, un modo histórico de relación frente a ella: la vivencia de la fe, la esperanza y la caridad a través de la práctica musical. Si esto es así, el aporte de Agustín a la consolidación de prácticas musicales puede ser determinante, no en términos de su desarrollo técnico, sino en términos de lo que con ellas se busca: la manifestación de la verdad y encuentro con la verdad. De esta manera, aunque se trate de un propósito o un objetivo secundario –toda vez que el propósito fundamental del africano era lograr un mayor acercamiento de sus creyentes y escuchas a Dios– la interpretación agustiniana proporciona una justificación para el desarrollo de ciertas prácticas y para el olvido de otras.

Finalmente, al inicio de este trabajo dijimos que dos eran los objetivos que nos proponíamos dentro de la teoría del signo: 1. Describir la música a partir de esta teoría y 2. Mostrar que esta descripción podía fundar una filosofía de la música. El primer objetivo lo hemos cumplido en las descripciones del capítulo correspondiente. Ahora debemos preguntar: ¿Esta interpretación de la música es capaz de fundar una filosofía de la música?

Cuando propusimos los objetivos señalamos que para que la teoría del signo – o también el esquema de los números– pudiera fundar una filosofía de la música debía mostrar que a partir de sus descripciones de la música se podía abordar los asuntos y problemas que atañen a la filosofía y que, en sentido genérico, constituyen una filosofía de este corte; destacamos entre estos asuntos los relativos a la ontología de la música, las relaciones con la epistemología, la ética, la antropología y la estética. Veamos estos asuntos.

Algunas cuestiones de estas ya las hemos abordado: hemos dicho ya que los signos musicales tienen el estatus ontológico de vincular la realidad material y la realidad espiritual en una relación contingente, humana. Hemos señalado, también, que los signos musicales cumplen una función anagógica, tanto en sentido epistemológico como ético y que constituyen un elemento de cohesión de comunidades. Dicha comunidad es la forma particular del cuerpo místico de Cristo, la cual lleva a plena realización la vocación humana de vida colectiva y vida personal dirigida a Dios. Resta abordar el asunto de la belleza. ¿Hay alguna teoría de la belleza a la base de las descripciones de los signos musicales? Aunque este asunto lo hemos ya tratado, quizás sea necesario sacarlo a la luz, mostrarlo nítidamente. Las claves que permiten mostrarlo se encuentran en la nociones de armonía y unidad.

Por un lado, Agustín mantiene aún la noción de armonía en relación a la música, aun cuando esta no intente describir directamente los objetos musicales. En efecto, esta noción se desplaza al ámbito de lo significado, de modo tal que la armonía dice relación al ordenamiento del alma con respecto a Dios y de las almas entre sí. Recuérdese que el cantar armónicamente consiste en amar como amó Cristo. Asimismo, la noción de unidad no se describe como elemento matemático, sino como la unión en el cuerpo místico de Cristo. Con todo, los números ceden el puesto a Cristo, de modo que la belleza suprema se encuentra en él. Esta belleza se encontraría al interior del ser humano en el ordenamiento del alma y externamente en los signos musicales, en cuanto sean manifestación de la verdad interior, de Cristo interior.

2. Relación entre los dos esquemas conceptuales

Hasta el momento hemos analizado el esquema de los números y de los signos por separado; ahora es momento de ponerlos en relación y hacer una mirada de conjunto. Esta mirada de conjunto no busca hacer una síntesis entre los dos esquemas. En su lugar, pretende que se hagan visibles las transformaciones que se dan en el pensamiento agustiniano y subrayar las ideas y posturas que se mantienen. También, ella hará emerger el cambio conceptual que subyace a la adopción del segundo esquema.

2.1. La música: *vestigium* y *signum*

Volvamos al punto del que partieron los dos esquemas conceptuales. La música se analiza en analogía a las palabras. Las palabras se dividen en sonido y significación. El análisis del sonido se hace a partir del esquema conceptual de los números y el de la significación, a partir del esquema de los signos.

El primer camino derivó en la constitución de la ciencia musical. El segundo, instaló a la música práctica dentro del terreno de las artes de la palabra. Así, aunque en un principio Agustín haya desechado la idea de que los hechos musicales deban ser analizados en estas artes —eligiendo en su lugar la ciencia musical como estructura apropiada para el estudio de estos objetos—, poco a poco ocurre en Agustín un desplazamiento teórico, en el sentido en que inserta la música dentro de un esquema conceptual distinto al inicial.

El desplazamiento no ocurre por el desarrollo de las artes de la palabra o de la teoría del signo en particular, pues ya desde los inicios de su carrera intelectual Agustín desarrolla paralelamente tanto estas artes como las numéricas, dentro de las que se encuentra la ciencia musical. El desplazamiento consistió en que reparó en el poder significativo de la música. Aunque el momento exacto en el que este desplazamiento ocurre es difícil de precisar, señalemos algunos momentos en los que esto se hizo presente. En los escritos tempranos, antes y cercanos al 391, como en *De Ordine*, en *De Musica* y en *De Magistro* había

sido descartado el interés por el rol significativo, optando Agustín por el sonido. Alusiones a la simbología de los instrumentos musicales aparecen a inicios de la década del 392 en el comentario al salmo 32. Aunque desde aquel año se había anunciado, la inclusión de la música dentro del terreno conceptual de las palabras se hizo patente posteriormente, quizás hacia el 397 en *Confessionum* y en los primeros libros de *De Doctrina Christiana*. Pero la mayor fuerza parece darse en el período 410-416, cuando Agustín escribe los comentarios a los salmos en donde más se refiere a este asunto: 34, 46, 67, 72, 87, 91, 99, 103, 105, 106, 122, 123, 130, 137, 143, 146, 148, 149, 150. Este parece ser el período en que la descripción de la música como signo tuvo cabida. Haría falta un estudio que ponga en relación este interés en la música práctica descrita como signo y el conjunto de otros escritos desarrollados en este período.

Aunque ya se ha dicho, es necesario enfatizar el elemento que se desplaza teóricamente. Es decir, lo que ocurre no es un cambio de perspectiva o de objetos teóricos dentro de la ciencia musical. El cambio consiste en ver de otro modo la materia de la música, la música práctica; en una nueva valoración de la materia. Como lo señalábamos al inicio de este trabajo, esto no implica que Agustín se haya inscrito en alguna corriente materialista. En su lugar, su mirada hacia la materia está motivada por el hecho de la encarnación de Cristo. Indaguemos en este desplazamiento.

En el primer acercamiento, la música práctica es vista como una cosa (*res*) material, temporal, corruptible que se ofrece a la percepción generando placer o displacer. Esta cosa material sólo brindaba su sonido como elemento a tener en cuenta desde el punto de vista musical. Posteriormente, describe el sonido en lenguaje matemático, que es a la vez un lenguaje ontológico. Esto es, la música práctica es llevada al terreno de la ontología y es allí donde encuentra sus normas de regulación y conexión con los demás elementos. En virtud de que los sonidos musicales comparten la misma ontología con la creación y que dicha ontología tiene su origen en la unidad, aquellos resultan ser un *vestigium* de esta.

En el segundo esquema, la música práctica o la materia no es sólo cosa que funge como *vestigium* de lo inmaterial, sino que es también signo (*signum*). Ahora bien, estos signa tienen otro estatus ontológico. Los *signa* son signos además de ser cosas, pero lo son de modo contingente y convencional, esto es, se hacen signos por una necesidad relativa al mundo práctico –la necesidad de expresar exteriormente lo que hay en el interior de cada quien– y se establecen como tales por un enlace contingente o arbitrario entre significante y significado. De este modo, la música es un *signum* no en un terreno necesario, sino en el terreno contingente; no en el campo ontológico, sino en el de la comunicación y el lenguaje.

Así, si la música remite a la realidad espiritual –lo que en ocasiones se suele afirmar diciendo que la música es una metáfora del mundo espiritual– debe ser entendido en dos sentidos: por un lado, es un *vestigium*, en el sentido en que en sí mismo refleja la estructura ontológica de lo creado. Por otro, que es un *signum*, en el sentido en que además de la cosa que se percibe, significa otra realidad. Como hemos insistido, estos dos sentidos son de naturaleza diferente; pertenecen a terrenos distintos. El primero es un sentido ontológico, mientras que el segundo es un sentido semiológico. Aquel refiere al campo de la naturaleza y de la estructura de la creación; este al de la historia y la comunidad.

Subrayada la diferencia formal entre *vestigium* y el *signum*, es necesario marcar la diferencia en cuanto al objeto que implican. El primero remite al orden matemático, el segundo, a la palabra divina. Ambos se descubren en el interior del ser humano, no obstante difieren en cuanto al patrón que ofrece armonía a la música. En el primer esquema la música debe ajustarse a las normas ontológico-matemáticas, esto es, al orden subyacente a lo creado. Así, las composiciones musicales son *vestigium* del orden del cosmos; por medio de ella se accede al orden del cosmos. En el segundo esquema, la música se detiene en la experiencia humana de encuentro con la palabra divina, experiencia que se da en forma de fe, esperanza y caridad. La música es *signum* del alma a la que la verdad se le ha revelado. El primero dice relación a lo creado, el segundo al ser humano en su interior.

Así, en el traslado de uno a otro esquema ocurre un cambio de lugar de atención: de la ontología de la totalidad de lo creado, al alma. Desde este punto de vista, puede decirse que la música se hace signo cuando se enlaza al alma y no a la totalidad del cosmos. La música se postula así como una exteriorización directa de la experiencia interior del ser humano que busca la verdad y ayuda a que los otros la encuentren. Se ve envuelta, por ello, en los asuntos y problemas que atañen a ello: cómo lograr que sea expresión del interior, cómo lograr que sea comprendido por los demás. La música es *signum* porque irrumpe el alma en el cosmos, cuando es el alma la que se hace problema. Así, no parece casual el hecho de que los años en los que teóricamente Agustín concibió la música como signo, en *De doctrina Christiana*, coincidan con aquellos en los que redactó *Confessionum*.

Ahora bien, la experiencia interior que se intenta expresar es universal, no es particular. En efecto, lo que se exterioriza no es la experiencia psicológica de las pasiones o sentimientos individuales; tampoco se trata del carácter colectivo asociado a modos musicales tal como se entendería en la teoría antigua del *ethos musical*. Se trata de la experiencia trascendental de fe, esperanza y caridad que viviría cualquier ser humano ante el encuentro interior con la verdad. Una experiencia ontológica en el sentido en que permite al ser humano encontrar su origen y fin último.

2.2. La música práctica: síntesis y dilema entre sonido y significado

En uno y otro caso, no obstante, la música práctica se ofrece inicialmente a la percepción o puede ser producida por medio de expresiones sonoras. Es decir, la distinción entre las dos vías se funda en que hay algo en el mundo con lo que el ser humano entra en relación, algo que percibe y que le da la posibilidad de analizar su sonido o su significado. Es así que en la música práctica confluyen sonido y significación; ella es *vestigium* y *signum*. En ella se presenta una síntesis de esos elementos. Aunque analíticamente estos puedan distinguirse y pueda ser descrito el camino que cada uno de ellos abre al ser humano, se presentan unidos a la percepción.

Si esto es así, el análisis sintético de las dos perspectivas debe reparar en la percepción y producción de la música práctica, del momento en el que el ser humano entra en relación con ella en cuanto cosa. Para analizar cómo se acercó Agustín a este asunto, debemos reparar en su autobiografía, pues es este el lugar en el que describe esa relación. Ahora bien, usualmente el libro *Confessionum* ha sido leído como el texto en el que Agustín presenta el dilema entre elegir una música teórica que lleva al mundo espiritual o la música práctica, que le proporciona placer pero no lo conduce a lo espiritual. Y aunque estas aproximaciones no traicionan el texto agustiniano, también es cierto que en él Agustín trata la música como signo y que esta perspectiva es necesaria para comprender el modo de relación que allí declara. Es necesaria para comprender dicho dilema. Veamos.

Ya desde el libro primero Agustín analiza los gestos en general y la materialidad de la palabra a la luz de la teoría del signo. Citemos algunos ejemplos. El mismo tono de voz, entre otros elementos es signo de lo que hay en el alma,⁴⁹⁴ o que lo expresado en una pieza de oratoria debe reflejar lo que hay en el interior de quien lo recita.⁴⁹⁵ Este mismo esquema le sirve para criticar a los maniqueos, quienes hablaban exteriormente de verdad, pero interiormente no la conocían⁴⁹⁶ y a sí mismo, pues consideraba que aunque

⁴⁹⁴ “Que esta fuese su intención deducíalo yo de los movimientos del cuerpo, que son como las palabras naturales de todas las gentes, y que se hacen con el rostro y el guiño de los ojos y cierta actitud de los miembros y tono de la voz, que indican los afectos del alma para pedir, retener, rechazar o huir alguna cosa. De este modo, de las palabras, puestas en varias frases y en sus lugares y oídas repetidas veces, iba coligiendo yo poco a poco los objetos que significaban y, vencida la dificultad de mi lengua, comencé a dar a entender mis quereres por medio de ellas. Así fue como empecé a usar los signos comunicativos de mis deseos con aquellos entre quienes vivía y entré en el fondo del proceloso mar de la sociedad, pendiente de la autoridad de mis padres y de las indicaciones de los mayores” *Confess* I. VIII. 13.

⁴⁹⁵ “Permíteme, Señor, que diga también algo de mi ingenio, don tuyo, y de los delirios en que lo empleaba. Proponíase como asunto –cosa muy inquietante para mi alma, así por el premio de la alabanza o deshonra como por el temor a los azotes- que dijese las palabras de Juno, airada y dolorida por no poder ‘alejarse de Italia al rey de los teucros’, que jamás había oído yo que Juno las dijera. Pero se nos obligaba a seguir los pasos errados de las ficciones poéticas y a decir algo en prosa de lo que el poeta había dicho en verso, diciéndolo más elogiosamente aquel que, conforme a la dignidad de la persona representada, sabía pintar con más viveza y similitud y revestir con palabras más apropiadas los afectos de ira o dolor de aquella. Mas de qué me servía ¡oh vida verdadera, Dios mío!, ¿de qué me servía que yo fuera aplaudido más que todos mis coetáneos y discípulos? ¿No era todo aquello humo y viento? ¿Acaso no había otra cosa en qué ejercitar mi ingenio y mi lengua? Tus alabanzas, contenidas en tus Escrituras, debieran haber suspendido el pámpano de mi corazón, y no hubiera sido arrebatado por la vanidad de unas bagatelas, víctima de las aves. Porque no es de un solo modo como se sacrifica a los ángeles agresores” *Ibid.* I. XVII. 27.

⁴⁹⁶ “De este modo vine a dar con unos hombres que deliraban soberbiamente, carnales y habladores en demasía, en cuya boca hay lazos diabólicos y una liga viscosa hecha con las sílabas de tu nombre, del de nuestro Señor Jesucristo y del de Nuestro Paráclito y Consolador, el Espíritu Santo. Estos nombres no se

exteriormente estaba entregado a la búsqueda de la verdad, interiormente sólo buscaba su beneficio propio.⁴⁹⁷ De la misma manera, ciertas acciones que se dan entre amigos, son signo de su amor interior.⁴⁹⁸

Este marco interpretativo también le sirve para referirse a los cantos. Examinemos las alusiones a ello. Un anticipo de ello se encuentra en el libro II, en donde relaciona directamente la música con la palabra verdadera: los cantos de su madre Mónica eran expresión de la verdad: “¡Ay de mí! ¿Y me atrevo a decir que callabas cuando me iba alejando de ti? ¿Es verdad que tú callabas entonces conmigo? ¿Y de quién eran, sino de ti, aquellas palabras que por medio de mi madre, tu creyente, cantaste en mis oídos, aunque ninguna de ellas penetró en mi corazón para ponerlas por obra?”⁴⁹⁹ El tono de pregunta pone de presente que no era que Dios no hablara a Agustín en su infancia; el problema consistía en que este no sabía descifrar sus signos.

En el libro IX encontramos las referencias que suelen ser citadas sobre la música y que aquí hemos reseñado ya. Se trata de las escenas del canto

apartaban de sus bocas, pero sólo en el sonido y ruido de la boca, pues en lo demás, su corazón estaba vacío de toda verdad. Decían ‘¡Verdad, verdad!’ y me lo decían muchas veces, pero jamás se hallaba en ellos, antes decían muchas cosas falsas, no sólo de ti, que eres verdad por esencia, sino también de los elementos de este mundo, creación tuya, sobre los cuales, aun diciendo verdad los filósofos, debí haberme remontado por amor de ti, ¡oh padre mío sumamente bueno y hermosura de todas las hermosuras!” *Ibid.* III. VI. 10.

⁴⁹⁷ “Durante este espacio de tiempo de nueve años –desde los diecinueve de mi edad hasta los veintiocho– fuimos seducidos y seductores, engañados y engañadores, según la diversidad de nuestros apetitos; públicamente, por medio de aquellas doctrinas que llaman liberales; ocultamente, con el falso nombre de religión, siendo aquí soberbios, y allí supersticiosos, y en todas partes vanos: en aquellas, persiguiendo el aura de la gloria popular hasta los aplausos del teatro, los certámenes de poesía, las contiendas de coronas de heno, los juegos de espectáculos y la intemperancia de la concupiscencia; en esta, deseando mucho purificarme de semejantes inmundicias, con llevar alimentos a los llamados elegidos y santos, para que en la oficina de su estómago nos fabricasen ángeles y dioses que nos librasen. Tales cosas seguía yo y practicaba con mis amigos, engañados conmigo y por mí” *Ibid.* IV. I. 1. “En aquellos años enseñaba yo el arte de la retórica y, vencido de la codicia, vendía una victoriosa locuacidad. Sin embargo, tú bien sabes, Señor, que querría más tener buenos discípulos, lo que se dice buenos, a quienes enseñaba sin engaño el arte de engañar, no para que usasen de él contra la vida del inocente, sino para defender alguna vez al culpado. Mas, ¡oh Dios!, tú viste de lejos aquella fe mía que yo exhibía en aquel magisterio con los que amaban la vanidad y buscaban la mentira, siendo yo uno de ellos, que vacilaba y centelleaba sobre un suelo resbaladizo y entre mucho humo” *Ibid.* IV. II. 2.

⁴⁹⁸ “Otras cosas había que cautivaban más fuertemente mi alma con ellos, como era el conversar, el reír, servirnos mutuamente con agrado, leer juntos libros bien escritos, chancearnos unos con otros y divertirnos en compañía; discutir a veces, pero sin animadversión, como cuando uno disiente de sí mismo, y con tales disensiones, muy raras, condimentar las muchas conformidades. Enseñarnos mutuamente alguna cosa, suspirar por los ausentes con pena y recibir a los que llegaban con alegría. Con estos signos y otros semejantes, que proceden del corazón de los amantes y amados, y que se manifiestan con la boca, la lengua, los ojos y mil otros movimientos gratísimos, se derretían, como con otros tantos incentivos, nuestras almas y de muchas se hacían una sola” *Ibid.* IV. VIII. 13.

⁴⁹⁹ *Ibid.* II. III. 7.

milanés, que tanto agradaron a Agustín: “¡Cuánto lloré con tus himnos y tus cánticos, fuertemente conmovido con las voces de tu Iglesia, que dulcemente cantaba! Penetraban aquellas voces mis oídos y tu verdad se derretía en mi corazón, con lo cual se encendía el afecto de mi piedad y corrían mis lágrimas, y me iba bien con ellas”.⁵⁰⁰ Esta referencia podría ser sólo el testimonio de la sensibilidad hacia la música, representada en el brotar de lágrimas ante la escucha de cantos. Pero dentro de la teoría del signo, adquiere otro sentido.

Nótese que se distinguen los dos elementos de la música, sonido (voces) y significación (verdad), y que ellos, en su unión, provocan la conmoción en Agustín. Es necesario insistir en que se trata de los dos elementos y no de uno sólo. La crítica ha resaltado en numerosas ocasiones que la belleza del sonido provoca placer sensual, y aunque esto se sostiene en textos de Agustín, el autor africano también acude a la teoría del signo para explicar este placer. El comentario al salmo 119 arroja una luz sobre esta relación:

“Para que oigáis la verdad, os diré, carísimos hermanos, que no podréis probar la verdad que cantáis si no comenzáis a hacer lo que cantáis. Por más elocuentísimamente que lo diga, de cualquier manera que lo exponga, con cualesquiera palabras que lo trate, diré que no penetra en el corazón de aquel que no obra con ella [con la verdad]. Comenzad a obrar y entenderéis lo que hablo. Entonces a cada palabra brotan las lágrimas, entonces en realidad se canta el salmo y ejecuta el corazón lo que se canta”⁵⁰¹

Dentro de la teoría del signo, esta cita expone que sólo se comprende la verdad una vez esta se acompaña de obras. Pero, lo que más nos interesa en este momento, muestra que sólo hay signos exteriores, las lágrimas, cuando se comprende la verdad de las composiciones. Un primer elemento de este relato, respecto a la teoría del signo, consiste en que la música tiene cierto poder eficaz sobre el ser humano en virtud de si se comprende o no el significado. La escena de la conversión de Agustín da cuenta de este mismo elemento, toda

⁵⁰⁰ *Ibid.* IX. VI. 14.

⁵⁰¹ *Enarr. in ps.* 119. 9.

vez que aun sin conocer la procedencia del signo exterior su acción sobre Agustín –el llamado a leer– fue inmediata.⁵⁰²

Ahora bien, si bajo la interpretación de los escritos tempranos las lágrimas dan cuenta del placer sensual y, por ende, debían ser evitadas, bajo el esquema de los signos ellas reflejan que el alma ha encontrado la verdad. Son un signo de haberla encontrado en el interior. En este último caso, no deben ser evitadas. El relato de *Confessionum*, a nuestro juicio, da cuenta que los dos esquemas se hacen presentes en la interpretación de la experiencia de la música práctica. Sería un error considerarla sólo desde el punto de vista del rechazo del placer sensual en virtud de la adhesión a una ciencia.

Ese es el lugar exacto del dilema de Agustín: la música litúrgica, la escuchada en Milán, los himnos, los salmos, encantan a quien la escucha. Pero las obras musicales bien pueden ser bellas en virtud del sonido, en virtud de la significación o en virtud de los dos elementos. La solución a este asunto no está del lado de aceptar meramente el encanto sonoro, pues este por sí mismo no conduce al mundo espiritual.⁵⁰³ Tampoco se inclina por aceptar solo las palabras, sin melodías, pues se perdería la potencia persuasiva de los

⁵⁰² “Decía estas cosas y lloraba con amarguísima contrición de mi corazón. Mas he aquí que oigo de la casa vecina una voz, como de niño o niña, que decía cantando y repetía muchas veces: ‘toma y lee, toma y lee’. De repente, cambiando de semblante, me puse con toda la atención a considerar si por ventura había alguna especie de juego en que los niños soliesen cantar algo parecido, pero no recordaba haber oído jamás cosa semejante; y así, reprimiendo el ímpetu de las lágrimas, me levanté, interpretando esto como una orden divina de que abriese el código y leyese el primer capítulo que hallase” *Confess.* VIII. XII. 29.

⁵⁰³ “Ahora, respecto de los sonidos que están animados por tus palabras, cuando se cantan con voz suave y artificiosa, lo confieso, accedo un poco, no ciertamente para adherirme a ellos, sino para levantarme cuando quiera. Sin embargo, juntamente con las sentencias, que les dan vida y que hacen que yo les dé entrada, buscan en mi corazón un lugar preferente; mas yo apenas si se lo doy convenientemente. Otras veces, al contrario, me parece que les doy más honor del que conviene, cuando siento que nuestras almas se mueven más ardiente y religiosamente en llamas de piedad con aquellos dichos cantos, cuando son cantados de ese modo, que si no se cantaran así, y que todos los afectos de nuestro espíritu, en su diversidad, tienen en el canto y en la voz sus modos propios, con los cuales no sé por qué oculta familiaridad son excitados. Pero aún en esto me engaña muchas veces la delectación sensual –a la que no debiera entregarse el alma para enervarse–, cuando el sentido no se resigna a acompañar a la razón de modo que vaya detrás, sino que, por el hecho de haber sido por su amor admitido, pretende ir delante y tomar la dirección de ella. Así, pecho en esto sin darme cuenta, hasta que luego me la doy” *Confess.* X. XXXIII. 50.

sonidos.⁵⁰⁴ Su opción final consiste en que el agrado provenga de los dos elementos:

“Con todo, cuando recuerdo las lágrimas que derramé con los cánticos de la iglesia en los comienzos de mi conversión, y lo que ahora me conmueve, no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando se cantan con voz clara y una modulación convenientísima, reconozco de nuevo la gran utilidad de esta costumbre. Así fluctúo entre el peligro del deleite y la experiencia del provecho, aunque me inclino más –sin dar en esto sentencia irrevocable– a aprobar la costumbre de cantar en la iglesia, a fin de que el espíritu flaco se despierte a la piedad con el deleite del oído. Sin embargo, cuando me siento más movido por el canto que por lo que se canta, confieso que peco en ello y merezco castigo, y entonces quisiera más no oír cantar”.⁵⁰⁵

Agustín opta, pues, por un tipo de música persuasiva, pero que a la vez acerque al conocimiento de realidades espirituales. En este sentido, el dilema expuesto, o su aparente rechazo a la música consiste en dejarse encantar solamente por el sonido y no dejar intervenir el significado. Dentro de los términos que consideramos en este trabajo, el dilema que se propone no consiste en elegir entre una música práctica y una ciencia musical, sino entre asumir o no el carácter de signo que tiene la música.

Finalmente, es necesario señalar que el canto milanés es descrito como un canto colectivo, aun cuando la experiencia sensible frente a la música sea individual. En efecto, el canto era producido por un grupo y ayudaba a mantener unida a la comunidad, en la defensa de la iglesia de Milán. Aunque este hecho puede pasar desapercibido, al parecer anecdótico, dos elementos ayudan a mostrar su relevancia: por un lado, se inserta en la teoría del signo toda vez que se anunciaba que los signos dan consistencia a la comunidad. Aquí Agustín remite a ello, mostrando que el cantar juntos forja esta

⁵⁰⁴ “Otras veces, empero, queriendo inmoderadamente evitar este engaño, yerro por demasiada severidad; y tanto algunas veces, que quisiera apartar de mis oídos y de la misma iglesia toda melodía de los cánticos suaves con que se suele cantar el salterio de David, pareciéndome más seguro lo que recuerdo haber oído decir muchas veces del obispo de Alejandría, Atanasio, quien hacía que el lector cantase los salmos con tan débil inflexión de voz que pareciese más recitarlos que cantarlos” *Ibid.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*

consistencia.⁵⁰⁶ Por otro lado, los hechos narrados ocurren en un período en el que Agustín relata otras experiencias de encuentro colectivo con la verdad: los ritos bautismales, de lo cual resalta que lo hizo con su grupo de amigos y el éxtasis de ostia, del cual resalta que a diferencia de otras descripciones de éxtasis de autores diversos este lo experimento en compañía de Mónica. Este rasgo colectivo no había sido desarrollado en los textos tempranos sobre la música.

Con todo, la relación del ser humano con la música práctica se constituye en lugar de síntesis de los esquemas conceptuales. Se trata de una síntesis que se da en el terreno ético, no en el epistemológico, que permite discernir el tipo de acercamiento hacia ella. En este sentido, el trabajo que hemos desarrollado aquí puede entenderse como los fundamentos conceptuales de esta posición ética propuesta por Agustín.

Al decir de la crítica que estudia la recepción del pensamiento musical de Agustín en la Edad Media que el libro de mayor impacto fue *Confessionum*, debemos decir entonces que, de algún modo, la perspectiva que pudo transmitirse fue aquella de la síntesis, no la de la fragmentación. Quizás por ello algunos teóricos y miembros de la Iglesia Católica encontraron en Agustín un soporte para motivar al canto coral.

2.3. La belleza de la música: números y signos

El esquema de los números tiene por cometido estético develar la naturaleza de lo bello; de este modo describe el camino anagógico que emprende la música –teórica–. El esquema de los signos, por su parte, se aleja de este propósito estético. Aun cuando expone de qué modo la música práctica acerca al ser humano al mundo espiritual, el hilo conductor de la descripción no es dicha cuestión estética. En este orden de ideas debemos preguntar qué tipo de acercamiento existe sobre la música en el esquema de los signos y si este no des-estetiza la música.

⁵⁰⁶ Tello señala que en la Edad Media el canto colectivo forjaba comunidad. Cfr. Tello, A. “Figurata ornamenta in laudibus Domini”. Op. cit. pp. 25. ss

Aun dado lo anterior, el asunto de la belleza está en la base de la reflexión sobre la música práctica en el segundo esquema. Su interés allí no consiste en descubrir el origen de la belleza y tampoco se centra en determinar los criterios que hacen que una obra musical sea bella desde el punto de vista del sonido. En su lugar, en las descripciones de la música en el esquema de los signos, la reflexión sobre la belleza se lleva a cabo en el nivel ético. En efecto, la armonía consiste no en el ajuste del ritmo a reglas numéricas destinadas a garantizar proporción, sino en el seguimiento del cantor principal, en amar como él. En tanto esto suceda, el coro se hace bello.

Esta aproximación no define criterios que permitan juzgar la belleza del sonido, como sí lo hacía el primer esquema. En su lugar, señala que la música práctica es un signo del encuentro interior con la belleza suprema y que en tanto esto manifiesta, aquella es también bella. Similar a lo que ocurría cuando nos referíamos a la música como metáfora, en esta aproximación la belleza se da en arreglo a la capacidad significativa de la música práctica, no a regulaciones matemáticas necesarias.

Quizás la ausencia de una teoría que determine la belleza del sonido puede parecer una deficiencia. Sin embargo, si se acepta que una teoría de este tipo tiene el cometido de dotar de herramientas para reconocer la aparición de la belleza en una obra, podría decirse que la teoría del signo sí lo cumple. En efecto, la teoría del signo busca señalar las condiciones necesarias que hacen que la música práctica sea manifestación exterior de la palabra interior y las que hacen que se reconozca en ella lo que hay en la mente de quien lo expresa. La diferencia consiste en que estas condiciones están expresadas no en términos matemáticos, sino en términos relativos a la teoría del signo: que comunique lo que hay en el interior del alma y que no haya interferencias, que quien lo percibe conozca previamente el significado, entre otras.

La dificultad que este cambio de esquema comporta parte del hecho de que el signo no establece una relación necesaria a partir de las semejanzas entre significado y significante sino que establece siempre una relación contingente entre ellos. En el asunto que nos ocupa, esto indica que no existen criterios necesarios que permitan determinar objetivamente cuándo una obra exterior

manifiesta el interior del alma o cuándo hay interferencias entre ello. En virtud de esto mismo, si quien percibe el signo no comparte previamente ciertos significados y experiencias y no conoce los distintos significados que la música quiere expresar, no será capaz de reconocer la belleza que ella quiere manifestar. Así pues, la teoría del signo implica que para manifestar y reconocer la belleza se requiere conocerla previamente, haber tenido noticia de ella, pertenecer al pueblo de Dios. En este sentido, la belleza que manifiestan los signos no se impone a todo aquel que los percibe; sólo quienes han tenido contacto previo con ella son capaces de reconocerla. En otros términos, la belleza sólo es re-congnoscible por aquel que ha aprendido a reconocerla.

Es necesario hacer énfasis en que en este enfoque es necesario aprender a reconocer la belleza. En efecto, la contingencia de la relación significativa hace que la única manera de conocer lo que el signo significa sea por aprendizaje. No se obtiene por la razón dialéctica. De ahí que la tarea del orador consista en explicitar el sentido de los signos musicales. Este elemento, precisamente, distingue al esquema de los signos del esquema de los números: en este último, la belleza suprema se descubre por vía de la razón dialéctica; en aquel, por vía del aprendizaje. Uno consiste en seguir los pasos de la síntesis y el análisis, el otro en asimilar el significado lo que la comunidad ha asignado a los signos. De no existir esta comunidad que asigna significados y si no existieran los procesos de transmisión y aprendizaje de los signos y lo que ellos significan, quien se acerca a la práctica musical sólo encontraría objetos que incitan al placer sensual y a lo sumo llegaría a descubrir criterios matemáticos de la belleza, como ocurrió con la ciencia musical. No alcanzaría a descubrirlos como signos.

Finalmente, aun cuando haya diferencias en los dos esquemas a la hora de describir la naturaleza de la belleza y de definir los criterios de armonía, los dos esquemas resaltan la relación entre belleza y función anagógica. En efecto, el cometido de Agustín no parece ser solamente descifrar su naturaleza, determinar reglas de construcción de objetos bellos o señalar el significado de los signos musicales. Su interés consiste en que estos asuntos permitan que el ser humano se encuentre con el principio último de la belleza. Así, esta alcanzaría un nivel ético en la medida en que no consiste solamente en un

ordenamiento ontológico, sino que se describe como un centro que atrae a los seres humanos hacia sí: ¿qué se ama sino la belleza?, pregunta Agustín. Este carácter ético parece ser el que Agustín prefiere explorar; lo demuestra en la ciencia musical y decididamente se centra en él en la descripción de la música práctica como signo.

Con todo, no parece ser que Agustín rechace el carácter estético de la música en el segundo esquema. En lugar de ello, descifra las condiciones que hacen que la música práctica sea bella y se pueda reconocer como tal, pero ya no entendida como cosa que se ofrece a la percepción, sino como signo que se ofrece a la mente. También en el terreno estético, la música deja de ser *vestigium* y se convierte en *signum*.

2.4. La función anagógica de la música: dirección interior y exterior

En este trabajo nos hemos detenido en especificar de qué manera cada uno de los esquemas describe la función anagógica de la música. Hasta el momento, hemos seguido las descripciones analizando cada esquema por separado. Ahora las pondremos en relación. Al hacerlo, veremos que la música cumple una función anagógica siguiendo dos direcciones distintas: hacia el interior y hacia el exterior.

Los dos esquemas se apoyan sobre la base de que la verdad se encuentra en el interior del ser humano. De este modo, tanto la música teórica en el primer esquema, como la música práctica en el segundo, exigen una vuelta hacia la interioridad. El regreso a la interioridad sería una primera dirección en la que la música cumple la función anagógica. Es necesario señalar, no obstante, que este retorno al interior no se da de la misma manera en cada una de los esquemas conceptuales. Distingamos entre el acto lógico-psicológico en que se da este retorno y el objeto mismo alcanzado para encontrar la especificidad y diferencia de los dos esquemas.

Iniciemos indagando por los actos por medio de los cuales se accede a la interioridad. En el caso del primer esquema, la razón dialéctica separa lo que

parece unido y une lo que parece separado en el mundo temporal hasta que, en la cima de su ejercicio, encuentra la unidad. Se trata de la razón dialéctica que analiza y sintetiza. El puente entre la percepción y el principio último es el ejercicio de la razón. De allí que la música práctica deba ceder su lugar a la música teórica si se quiere que se alcance el fin propuesto.

La segunda aproximación entiende de otro modo el regreso a la interioridad. En este caso, el regreso se da bajo las formas de recordar y buscar. Quien percibe un signo y conoce su significado recuerda una experiencia anterior; quien no lo conoce, la busca. Lo que se recuerda o se busca es la palabra verdadera que se encuentra al interior del ser humano. Ahora bien, los actos de recuerdo y de búsqueda implican el ejercicio de la razón, en tanto ambos son un tipo de conocimiento. En efecto, el recordar consiste en una mirada que el entendimiento realiza sobre lo depositado en la memoria; el buscar, por su parte, en un conocimiento de *segunda mano* que exige de la razón el distinguir lo verdadero de lo que parece serlo, previo a la contemplación directa de la verdad. En este sentido, se puede afirmar que en el segundo esquema el retorno a la interioridad es un movimiento que se apoya en herramientas de racionales. Ambos, esto es, tanto el primer como el segundo esquema, ubican el impulso hacia el interior en la voluntad.

Pero el objeto que se encuentra al interior presenta descripciones distintas en cada uno de los esquemas, aun cuando en sentido metafísico coincidan. En ambos casos se trata de la unidad, pero entendida de maneras diversas.

La unidad en el primer esquema consiste en el principio último que permite a las cosas ser y ser bellas, en el nivel ontológico y estético. En cuanto el ser humano participa de la unidad, es y es bello, en ese mismo nivel, pero en el nivel lógico-psicológico, es capaz de percibir y juzgar racionalmente el mundo de tales maneras. Esto es, la unidad es el origen de la forma tanto en sentido ontológico como estético y la participación en ella para el ser humano consiste en que en virtud de ella puede percibir y juzgar racionalmente el mundo usando la estructura matemática que se deriva del uno y que mide al mundo y las reglas de armonía que operan tendientes a la unidad. Esta forma de comprensión nutre la música teórica y aplica sobre las prácticas musicales.

El segundo esquema la concibe de otro modo. La unidad última consiste en la unión de las tres personas de la Trinidad, en cuyo caso, el ser humano y la creación participan de ella en la medida en que hagan parte del cuerpo místico de Cristo por la redención que este trae al mundo. No se trata solamente de la condición de posibilidad y del criterio de percepción y de juicio del mundo. Se trata de la unión con Cristo. La unidad es aun aquí un principio ontológico y estético, pero el modo en que el ser humano la experimenta no consiste en el desciframiento racional de la estructura matemática. Su vivencia se da por vía de fe, esperanza y caridad. La música práctica lo recuerda: los himnos recuerdan la fe verdadera, el aleluya recuerda el gozo de la esperanza, los salmos y el canto del coro recuerdan la caridad. Aunque como veíamos la razón sigue estando presente, la adhesión se cifra en tales experiencias. Como señalaba Harrison, reseñado ya en la introducción de este trabajo, la razón cede aquí el puesto y da lugar a aquellas.

Así, mientras el primer esquema la razón marca el camino para descubrir la unidad, que a su vez, es concebida como principio discernible por la razón, el segundo esquema se apoya en ella para descubrir una experiencia de la unidad que trasciende el ámbito racional. La música cumple su función anagógica llevando al ser humano al encuentro con la unidad formal, por un lado, y a la unidad en el cuerpo místico de Cristo, por otro.

Analicemos ahora la función anagógica en dirección hacia el exterior. Lo primero que hay que señalar es que el primer esquema apenas lograría darle un lugar a esta dirección. La única aproximación a ella consiste en señalar que quien ha encontrado los principios de la belleza no dirige su práctica musical movido por otros motores como el del amor a sí mismo o al reconocimiento. En este sentido, aunque hay conexión entre lo interior y lo exterior, en el sentido en que lo segundo es manifestación de lo primero, no es claro cómo la manifestación exterior constituya un camino anagógico. Por el contrario, la posibilidad de acercamiento al mundo espiritual se encontraría en la dirección de la interioridad. Es así que una de las novedades que aporta el segundo esquema consiste en que la función anagógica se lleva a cabo también hacia fuera del hombre. Este proceso tiene su apoyo en la comprensión ontológica y ética acerca del mundo material. Veamos.

Desde el punto de vista ontológico, el hecho de la encarnación abre la puerta para que se conciba que el mundo material es capaz de albergar la verdad inmaterial. Esto se ve en el caso de los signos musicales. Ellos ahora son capaces de albergarla en la medida en que son manifestación exterior de la palabra interior verdadera. Así, el camino que se inició hacia el interior da un giro hacia el exterior como manifestación de aquello que ha sido encontrado en el alma.

Este carácter ontológico soporta el que el ser humano opere sobre el mundo creado. En efecto, la caridad exige que aquel que ha encontrado la verdad en su interior lleve a los demás a ello. En el caso de la música, esta exigencia de la caridad consiste en que la palabra se comunique hacia los demás, esto es, se haga signo exterior, se entone un canto. La experiencia interna deviene práctica musical. Y es en el ejercicio de la caridad en donde el ser humano encuentra salvación, allí consolida la unión en el cuerpo místico de Cristo, unión hacia la cual tendía por la justificación. La unidad se hace, entonces, comunidad cristiana, ciudad de Dios en la tierra.

Resalta, entonces, de esta segunda aproximación que la función anagógica se realiza también hacia el exterior, en los dos sentidos mencionados: en que el signo manifiesta la verdad y es práctica de la caridad, en camino hacia la unidad. se realiza en la medida en que hay comunicación y comunidad. Se lleva a cabo en la medida en que cada ser humano se adhiere a la unidad, tanto en el interior como en el exterior, tanto en relación directa con ella, como en relación mediada en la comunidad humana. El encuentro con lo espiritual no es sólo contemplación, es también acción.

Este giro hace comprensible la diversa comprensión que tiene Agustín frente a los agentes involucrados en la música. En el primer esquema, el único capaz de acercarse al mundo espiritual era el músico, quien era el que seguía la dirección interior para descubrir racionalmente los principios de la belleza. No existe en las descripciones tempranas de Agustín la idea de que el músico se acerque al mundo espiritual a través de la exteriorización de lo encontrado en signos musicales. Más aun, el músico tendería a apartarse del mundo de los sonidos, una vez encuentra que la verdadera belleza es espiritual. En este

orden de ideas, el cantor y los instrumentistas son valorados como cercanos a los animales, en virtud de que no emprendían el camino racional y, en consecuencia, no descubrían ni seguían el verdadero principio de la belleza.

En el segundo esquema esta perspectiva cambia. El cantor deja de ser comprendido a la luz de la oposición entre música teórica y música práctica. En su lugar, se concibe como aquel que exterioriza por medio de signos – musicales– la palabra interior verdadera con el fin de comunicarla a los demás. El cantor es quien manifiesta una experiencia trascendente compartida por la comunidad de creyentes. Su práctica deja de ser reflejo de amor desordenado para ser entendida como obra de caridad. En tanto la práctica musical es obra de caridad, constituye un modo de acercamiento a la unidad. Cumple así la función anagógica en dirección hacia el exterior.

Con todo, mientras el *vestigium* invita a la interioridad, donde se encuentra aquello que refleja, el *signum* mueve hacia el interior y hacia el exterior; hacia el recuerdo y la búsqueda interior y hacia la comunicación y la formación de comunidad. En este, la función anagógica se cumple en ambas direcciones.

2.5. *Enarrationes in psalmos*: relaciones entre los esquemas teóricos

Como señalaba Laura Folli, Agustín usa estructuras neoplatónicas para interpretar los salmos bíblicos. El trabajo que hemos desarrollado, por otra parte, muestra que las alusiones a la música que se dan en dichos comentarios tienen por trasfondo conceptual la teoría del signo. En este sentido, debemos preguntar si las distintas conclusiones que alcanzamos aquí contradicen a las de la profesora Folli o si se trata de una divergencia de herramientas conceptuales con las que nos enfrentamos a la investigación de los textos agustinianos. Detengámonos en este asunto.

Aun cuando hayamos señalado que en la teoría del signo existe un interés por el mundo material que no existía en el esquema conceptual de los números, Agustín mantuvo en ambos esquemas las distinciones extraídas del neoplatonismo entre mundo inmaterial / mundo material; mundo corpóreo /

mundo espiritual; temporalidad / eternidad. En este sentido, Agustín no renuncia a la idea de la inmaterialidad de Dios, de su ser espiritual y eterno, aun cuando se haya encarnado. Mientras en el esquema temprano tales duplas dan origen a la separación entre música práctica y música teórica, en el de los signos soportan la distinción entre significante y significado.

Por otro lado, del neoplatonismo también conserva Agustín la referencia a la interioridad. En efecto, decíamos, los signos invitan a recordar lo ya aprendido o a buscar internamente lo desconocido, pues la única verdad se encuentra en el maestro interior. En la teoría del signo, esta distinción exterior / interior dio origen a otras duplas, tales como palabra interna / palabra externa; palabra divina / palabra humana; palabra eterna / palabra temporal; pero, sobre todo, ubicó ontológicamente la distinción significado / significante.

Resalta también el hecho de que, aunque por caminos distintos, en los dos esquemas Agustín haya hecho énfasis en describir la música a partir de su función anagógica. Esto es, a diferencia de otros tratadistas, en ninguno de los dos casos lo mueve un interés técnico y tampoco un interés meramente intelectual. Por el contrario, su interés parece ser el ayudar a que los demás encuentren la verdad. Ahora bien, aun cuando este sentido de la música era una nota fundamental de las *Ars Liberalis*, esto no es suficiente para afirmar que la adopción de esta perspectiva sea fruto de aquel esquema. En efecto, la noción de que la música debe conducir a Dios también se encontraba presente en los salmos de David y en la tradición hermenéutica de la patrística.

Con todo, el esquema conceptual de los signos, bajo el cual Agustín se acercó a la música, integra, entonces, la distinción ontológica entre mundo espiritual / mundo material y la de interioridad / exterioridad en el marco de la teoría del signo estoica. Este carácter presente en la teoría del signo agustiniano, a su turno, marcaría una diferencia frente al materialismo estoico.

Así, pese a que Agustín en sus últimos escritos haya restado valor al esquema de las *Ars Liberalis* y aun cuando en la teoría del signo no hubiera sido necesario abordar la constitución ontológica de lo creado para describir el camino que en la música conduce del mundo material al espiritual, no hubiera

utilizado la estructura numérica para referirse a la música o aun cuando la razón hubiera sido trascendida como medio de acercamiento a la unidad, la presencia de estructuras centrales del neoplatonismo en los dos esquemas, como las ya descritas, nos permite afirmar que ellos no son inconmensurables entre sí y que Agustín no abandona totalmente uno en privilegio del otro. En este sentido, la diferencia de nuestras conclusiones frente a las de Laura Folli parecen explicarse por la divergencia de herramientas investigativas asumidas en los respectivos estudios.

3. Conclusiones acerca del desarrollo del trabajo

Si hemos logrado hacer una caracterización que dé cuenta satisfactoriamente de las notas características de la teoría del signo en Agustín y si hemos hecho una reconstrucción coherente y suficientemente completa de la organología y las formas musicales vocales tratadas por él según aquella teoría del signo, entonces podemos decir que, en efecto, la teoría del signo funge como estructura y soporte conceptual de las alusiones que hizo el autor africano sobre dichos elementos musicales, especialmente en *Enarrationes in psalms*. Podemos decir, entonces, que se encuentra aquí una filosofía de la música que, aunque no fue desarrollada completa y sistemáticamente por el autor africano y aunque no dedicó una obra en concreto sobre ella, goza de consistencia teórica.

La divergencia entre los presupuestos teóricos (números / signos; la unidad como número y como cuerpo místico; la armonía como proporción matemática y como amor común) y en los objetos de análisis y el rol que ellos juegan en la teoría (el rol que juega la materia, la razón y la comunidad, entre otros objetos), al igual que las transformaciones (p. ej. dirección exterior como vía anagógica) y reinterpretaciones (figura del músico y cantor) en los dos esquemas analizados, nos permite afirmar que la filosofía de la música que se erige a partir de la teoría del signo difiere y es independiente de la que se erige a partir del esquema de los números.

De estas dos conclusiones fundamentales queremos derivar otras que, aunque

conservan el carácter general, son subsidiarias de las anteriores.

El que las dos teorías sean distintas e independientes no implica que sean inconmensurables entre sí. Tampoco implica que Agustín haya abandonado la primera una vez reparó en la segunda. Ellas se comunican en estructuras ontológicas comunes como la distinción entre mundo material / espiritual o la de mundo exterior / mundo interior; e, incluso, puede decirse que están enlazadas entre sí, en las relaciones entre *vestigium* y *signum* o en la relación misma entre sonido y significación.

Aunque bien es cierto que en numerosos escritos Agustín tuvo presente el tema musical, se suele decir que el *De Musica* constituye su aporte más importante al respecto, no solamente porque es el único escrito dedicado sistemática y directamente a este asunto, sino porque en él despliega con detenimiento los argumentos centrales de su pensamiento en torno a ello. De ahí que un estudio de la música en Agustín deba tenerlo en cuenta como referencia directa y necesaria. Esto explica el hecho de que la crítica agustiniana reciente haya centrado su atención en el estudio de este diálogo. No obstante, el trabajo que aquí hemos llevado a cabo obliga a otorgar un sentido restringido a esta afirmación. En efecto, la belleza aquí expuesta es de carácter formal –siendo Agustín, como señalan Ellsmere y La Croix, el primer filósofo en marcar esta separación estética–.⁵⁰⁷ Sin embargo, posteriormente este tipo de belleza dará paso a una comprensión de carácter material –semántica– en la cual la unidad formal es reemplazada por la unidad que se funda en Cristo. Del mismo modo, la terminología matemática pitagórica será reemplazada por otra de corte bíblico (en la cual en los que el orden matemático del mundo se expresará en la fórmula bíblica según la cual el mundo fue creado con medida, número y peso), o dará paso a una teoría del signo. Y aunque ninguno de los dos giros contradice de modo radical los cimientos aquí desplegados, en aras de lograr mayor precisión en el valor que damos al *De Musica* y de resaltar las alusiones presentes en otros ya anunciadas, diremos, entonces, que el valor de este tratado consiste en que fue el único que el autor dedicó a este tema y que en él expuso sistemática y

⁵⁰⁷ Cfr. Ellsmere, P. K. y La Croix, Richard R. “Augustine on art as imitation”. op. cit. pp. 3-6

directamente el carácter epistemológico, ético, antropológico y estético de la música desde el punto de vista formal y bajo los postulados que otorgados por las perspectivas neoplatónicas y pitagóricas.

Se constata, así, la importancia de *Enarrationes in psalmos* para comprender las ideas que el autor africano tuvo sobre la música. Lo que se encuentra en dichos textos abre nuevos asuntos y perspectivas sobre este asunto, expandiendo así las fronteras de los textos que se suelen usar para referirse a este tema: el *De Musica*, *De Ordine* y *Confessionum*. El valor de dichos comentarios no se agota en lo que ellos aportan por sí mismos; su valor se amplía en la serie de relaciones temáticas que estos tejen con otros textos del mismo autor. En el caso de la música, hemos constatado que las alusiones presentes en los comentarios tienen correlatos y equivalencias con otros textos, como en *De Doctrina Christiana*, *Confessionum*, *De civitate Dei* y *De Trinitate*, por citar algunos; y que encuentran un suelo conceptual desde el cual pueden ser reorganizados y comprendidos coherentemente en los textos en que Agustín expone la teoría del signo.

Así, tanto los enlaces conceptuales que las alusiones a la música práctica tejen con los problemas del signo, de la ontología, la ética, o la antropología, como los enlaces literarios que se puedan establecer entre *Enarrationes in psalmos* con las demás obras agustinianas, muestran que aquellas alusiones son más que anécdotas o comentarios sueltos. En lugar de ello, podemos afirmar que están enraizadas y revelan el centro del pensamiento filosófico agustiniano.

Si esto es así, vale la pena llamar la atención en que hacen falta estudios que ahonden aún más en esta perspectiva de la filosofía de la música, tanto al interior del pensamiento agustiniano como en sus relaciones con otros autores. Hasta que este asunto no se desarrolle, no podrá conocerse el conjunto del pensamiento musical del autor africano. Por lo mismo, si esto no ocurre, el estudio de su recepción en pensadores posteriores se verá también abocado a rastrear las diferentes lecturas e interpretaciones que se hicieran en torno al *De Musica* o los textos que comparten posturas acordes a este.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de San Agustín

Confessionum. En: Obras Completas de San Agustín. T. II. Traducción de Ángel Custodio Vega. Madrid, B.A.C., 1955.

Contra Academicos. Introducción de Julio García Álvarez y Jaime García Álvarez. Edición bilingüe. Madrid, Encuentro, 2009.

Contra Adimantum Man. Discipulum. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXX. Traducción de Pío de Luis. Madrid, B.A.C., 1986.

Contra mendacium. Madrid. En: Obras Completas de San Agustín. T. XII. Traducción de Ramiro Flórez. Madrid, B.A.C., 1954.

De catechizandis rudibus. En: Obras completas de san Agustín. T. XXXIX. Traducción de José Oroz Reta. Madrid, B.A.C., 1988.

De civitate Dei. Edición de Santos Santamaría del Río, Miguel Fuertes Lanero, Victorino Capánaga y Teodoro Calvo Madrid. Madrid, B.A.C., 2009.

De diversis quaestionibus octoginta tribus. En: Obras Completas de San Agustín. T. XL. Traducción de Teodoro C. Madrid. Madrid, B.A.C., 1995.

De doctrina christiana. En: Obras Completas de San Agustín. T. XV. Traducción de Balbino Martín. Madrid, B.A.C., 1969.

De fide et operibus. Traducción de Teodoro C. Madrid. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXXIX. Madrid, B.A.C., 1988.

De fide et Symbolo Liber Unus. En: Obras Completas de San Agustín, T. XXXIX. Traducción de Claudio Basevi. Madrid, B.A.C., 1988.

De Genesi adversus Manichaeos. En: Obras Completas de San Agustín, T. XV. Edición de Balbino Martín Pérez. Madrid, B.A.C., 1969.

De Genesi at litteram. En: Obras Completas de San Agustín, T. XV. Edición de Balbino Martín Pérez. Madrid, B.A.C., 1969.

De immortalitate animae. En: Obras completas de san Agustín. T. XXXIX. Traducción de Lope Cilleruelo. Madrid, B.A.C., 1988.

De libero arbitrio. En: Obras Completas de San Agustín. T. III. Traducción de Victorino Capánaga. Madrid, B.A.C., 2009.

De magistro. Traducción de Atilano Domínguez. Madrid, Trotta, 2003.

De mendacio. En: Obras Completas de San Agustín. T. XII. Traducción de Ramiro Flórez. Madrid. Madrid, B.A.C., 1954.

De musica. En este trabajo, hemos usados las dos traducciones al español existentes: *Sobre la Música.* Traducción de Jesús Luque Moreno y Antonio López Esiman. Esta traducción tiene en cuenta la edición crítica del libro sexto hecha por Jacobsson (reseñada en este estudio). Madrid, Gredos, 2007. *De Música.* En: Obras completas de San Agustín. T. XXXIX. Traducción de Alfonso Ortega. Madrid, B.A.C., 1988.

De natura boni. En: Obras Completas de San Agustín. T. III. Traducción de Eusebio Cuevas. Madrid, B.A.C., 1951.

De Ordine. En: Obras Completas de San Agustín. T. I. Traducción de Victorino Capánaga. Madrid, B.A.C., 1946.

De quantitate animae. En: Obras Completas de San Agustín. T. III. Traducción de Eusebio Cuevas. Madrid, B.A.C., 1951.

De Trinitate. En: Obras completas de san Agustín. T. XV. Traducción de Luis Arias. Madrid, B.A.C., 2006.

De vera religione. En: Obras Completas de San Agustín. T. IV. Versión de Victorino Capánaga et al. Madrid, B.A.C., 1975.

Enarrationes in psalmos I. En: Obras Completas de San Agustín. T. XIX. Traducción de Balbino Martín. Madrid: B.A.C., 1964.

Enarrationes in psalmos II. En: Obras Completas de San Agustín. T. XX. Traducción de Balbino Martín. Madrid, B.A.C., 1965.

Enarrationes in psalmos III. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXI. Traducción de Balbino Martín. Madrid, B.A.C., 1966.

Enarrationes in psalmos IV. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXII. Traducción de Balbino Martín. Madrid, B.A.C., 1967.

Epistula. 55. En: Obras completas de San Agustín. T. VIII. Traducción de Lope Cilleruelo. Madrid, B.A.C., 1986.

Epistulae. 101. En: Obras completas de San Agustín. T. VIII. Traducción de Lope Cilleruelo. Madrid, B.A.C., 1986.

Epistulae. 102. En: Obras completas de San Agustín. T. VIII. Traducción de Lope Cilleruelo. Madrid, B.A.C., 1986.

Epistulae. 118. En: Obras completas de San Agustín. T. VIII. Traducción de Lope Cilleruelo. Madrid, B.A.C., 1986.

Epistulae. 166. En: Obras Completas de San Agustín. T. XI. Traducción de Lope Cilleruelo. Madrid, B.A.C., 1953.

Epistulae. 98. En: Obras completas de San Agustín. T. VIII. Traducción de Lope Cilleruelo. Madrid, B.A.C., 1986.

In Iohannis Evangelium tractatus. En: Obras Completas de San Agustín. T. XIV. Traducción de Teófilo Prieto. Madrid, B.A.C., 2009.

Principia Dialecticae. Traducido por el grupo de traducción de latín de la Universidad de los Andes. Bogotá, Universidad de los Andes, 2003. La paginación utilizada en esta traducción y que seguimos al citar los *Principia Dialecticae* corresponde a la establecida por J.P. Migne en la edición Bibliothecae Cleri –universae de 1887, tomo XXXII de la *Patrologia Latina*. Se tendrán en cuenta también adiciones de la edición de Pinborg-Jackson (1975) Boston, Dordrecht. La edición sobre la que basamos nuestro estudio, tiene en

cuenta estas dos versiones del texto agustiniano. Se añade también el capítulo que corresponde a la cita.

Retractationes. En: Obras Completas de San Agustín. T. XL. Traducción de Teodoro C. Madrid. Madrid, B.A.C., 1955.

Sermones. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXIV. Traducción de Pío de Luis. Madrid, B.A.C., 2005.

Soliloquiorum. En: Obras Completas de San Agustín. T. I. Traducción de Victorino Capánaga. Madrid, B.A.C., 1946.

Bibliografía Secundaria

Ambrosio de Milán. *Explicación del símbolo*. Traducción de Pablo Cervera. Madrid, Ciudad nueva, 2005.

----- *Los sacramentos*. Traducción de Pablo Cervera. Madrid, Ciudad Nueva, 2005.

Amerio, Franco. *Il De Musica di santo Agostino*. Turín, 1929.

Anonimo. *Musica Enchiridis*. Usamos la traducción al Inglés hecha por Raymond Erickson y editada por Claude V. Palisca. Yale University Press. 1995.

Aristides Quintiliano. *Sobre la música*. Traducción de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid, Gredos, 1996.

Aristóteles. *Metafísica*. Traducción de Carlos García Gual. Madrid, Gredos, 1994.

----- *Política*. Traducción de Manuela García Valdés. Madrid, Gredos, 1988.

----- *Sobre la interpretación*. Traducción de Miguel Candel Sanmartín. En la edición reciente de Gredos, este texto aristotélico se encuentra dentro del tomo denominado *Tratados de Lógica (Organon) II*. Madrid, Gredos, 1995.

Armstrong, A. H. "St. Augustine and Christian Platonism". En: *St. Augustine: a collection of critical essays*. Markus R. A. (edit). Nueva York, Anchor Books, 1972. pp. 3-37.

Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas* Madrid, Alianza, 2003.

Barbera, André. "Introduction". En: *Music theory and its sources*. André Barbera (edit). Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990.

Bettetini, María. *Il Maestro e la parola*. Milano, Rusconi, 1993.

----- *Introduzione a Agostino*. Bari, Laterza, 2008.

----- "Musica tra cielo e terra: lettura del De Musica di Agostino D'Ipponna". En: *La musica nel pensiero medievale*. Letterio Mauro (edit), 2001. pp. 103-122.

----- "Stato della questione e bibliografía ragionata sul dialogo De Musica di Sant'Agostino (1940-1900)". En: *Revista di filosofía neo-scolastica*. Vol 83, 1991. pp. 430-469.

Boecio, Mario Severino. *Sobre el fundamento de la música*. Traducción de Jesús Luque et al. Madrid, Gredos, 2008.

Bouton-Touboullic, Anne-Isabelle. "El teatro en san Agustín: comunidad de signos, comunidad de amor". En: *Augustinus*, 52. Vol 204-207, 2007. pp. 35-41.

Bowen, William. "St. Augustine in medieval and Renaissance musical science". En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 29-52.

Brennan, Brian. "Augustine's De Musica". En: *Vigiliae Christianae*. Vol. 2, No. 3, 1988. pp. 267-281.

Brown, Peter. *Augustine of Hippo*. Los Angeles, University of California Press, 1969.

Caldwell, John. *La música medieval*. Traducido por Gerardo Arriaga. Madrid, Alianza música, 1984.

Cameron, Michael. "Enarrationes in Psalmos". En: *Diccionario de san Agustín: Agustín a través del tiempo*. Allan D. Fitzgerald (dir.). Traducción de Constantino Ruíz-Garrido Cortés. Burgos, Monte Carmelo, 2001. pp. 453-462.

Casiodoro, Flavio Magno Aurelio. *Institutiones Saecularum litterarum*. Traducida por Mari Cruz Ramos Torres. Valdemorillo, Editorial La hoja del monte, 2009.

Castañeda, Felipe. Estudio introductorio a *Principia Dialecticae* de Agustín. [Incluido en la traducción del mismo]. Bogotá, Universidad de los Andes, 2003.

Cattin, Giulio. *Historia de la música 2: el Medioevo, primera parte*. Traducido por Carlos Alonso. Madrid, Turner música, 1987.

Chadwick, Henry. *Agustín*. Traducción de Beatriz Domínguez. Madrid, ediciones cristiandad, 2001.

Chailley, Jacques. *Compendio de musicología*. Traducción de Santiago Marín Bermúdez. Madrid, Alianza, 1991.

Cicerón, Marco Tulio. *Cuestiones Académicas*. Traducción de Julio Pimentel Álvarez. México, Universidad Nacional Autónoma. 1990.

----- *Sobre la República*. Traducción de Álvaro D'Ors. Madrid, Gredos, 1984.

Cilleruelo, Lope. "Númerus et sapientia". En: *Estudio Agustiniano*, 3, 1968. pp. 109-121.

Cipriani, Nello. "Acerca de la fuente varroniana de las disciplinas liberales en 'De Ordine' de san Agustín". En: *Augustinus*, 55. Vol. 218-219, 2010. pp. 363-385.

Corbin, Solange. "Musica spéculative et cantus pratique: le rôle de saint Augustine dans la transmission des sciences musicales". En: *Cahiers de Civilisation médiévale. Xe et XIIe siècle* 5, 1962. pp- 1-12.

----- *L'Église à la conquête de sa musique*. Paris, Gallimard, 1960.

Correa Pabón, Guillermo León. *Numerus-proportio en el De Musica de san Agustín. Libros I y VI: la tradición pitagórico platónica*. Tesis desarrollada en la Facultad de Filosofía en la Universidad de Salamanca, España, para optar al título de Doctor en Filosofía. Sustentada en mayo de 2009. Se puede consultar la versión digital en el repositorio documental Gredos, de la Universidad de Salamanca.

http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76465/1/DFLFC_CorreaPabonGL_Musicad_eSanAgustin.pdf. Fecha de consulta: mayo de 2013.

De Bruyne, Edgar. *Historia de la Estética II: Antigüedad Romana y Edad Media*. Traducción de Armando Suárez. Madrid, B.A.C., 1963.

----- *La estética de la edad media*. Trad. De Carmen Santos y Carmen Gallardo. Madrid, Visor, 1994.

Delahaye-Grélois, Severine. "Horacio cristiano: el *De Musica* de San Agustín en la obra poética de fray Luis de León". En: *Revista Cricón*, 107, 2009. pp. 93-103.

Domínguez, Atilano. "Introducción". Estudio introductorio incluido en la traducción hecha por este autor sobre el diálogo agustiniano. En: *El maestro o sobre el lenguaje*. Madrid, Trotta, 2003. pp. 9-53.

Eco, Umberto, *Arte y Belleza en la estética medieval*. Barcelona, Lumen, 1997.

Ellsmere, P. K. y La Croix, Richard R. "Augustine on art as imitation". En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 1-17.

Ferreira, Ana Rita de Almeida Araujo Francisco. *Do escondido: santo Agostinho e os limites da estética*. Trabajo desarrollado para optar al título de doctor en filosofía en la Universidad de Lisboa. Sustentado en 2012. La versión digital se encuentra en el repositorio documental de la Universidad de Lisboa. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7501/1/ulsd063325_td_Ana_Ferreira.pdf.

Fecha de consulta: mayo de 2013.

Fitzgerald, Allan D. (dir.) *Diccionario de San Agustín: Agustín a través del tiempo*. Burgos, Monte Carmelo, 2001.

Folli, Laura. "'Canticum cordis': la música e l'interiorità nelle *Enarrationes in Psalmos* di Agostino". En: *La musica nel pensiero medievale*. Letterio Mauro (edit), 2001. pp. 177-183.

Forman, Robert J. "Augustine's music: 'key' to the logos". En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 17-28.

Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Traducción de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid, Alianza, 2007.

Gareth B. Matthews. *Agustín*. Traducción de Roberto H. Bernet. Barcelona, Herder, 2006.

----- "Knowledge and illumination". En: *The Cambridge Companion to Augustine*. Eleonore Stump y Norman Kretzman (eds). Cambridge University Press, 2001. pp. 171-185.

Gérolde, Théodore. *Les pères de l'église et la musique*. Genève, Minkoff, 1973.

Gersh, Stephen. *Concord in discourse: harmonics and semiotics in late classical and early medieval platonism*. Berlin, Mouton de Gruyter, 1996.

Grout, Donald J. y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza, 1988.

Harrison, Carol. *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*. Oxford, Clarendon Press. 1992.

Hollingworth, Miles. *The pilgrim city: St. Augustine of Hippo and his innovation in political thought*. London. T/T Clarck International, 2010.

Hoppin, Richard. *La música medieval*. Traducido por Pilar Ramos López. Madrid, Akal, 1991.

Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Traducción de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid, B.A.C., 1982.

Jackson, Darrell. "The theory of signs in De Doctrina Christiana". En: *St. Augustine: a collection of critical essays*. Markus R. A. (edit). Nueva York, Anchor Books, 1972. pp. 92-147.

Jacobsson, Martin. *Aurelius Augustinus, De Musica liber VI, A Critical Edition with a translation and an introduction*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensa, Estocolmo, 2002.

Jolivet, Regis. *San Agustín y el neoplatonismo cristiano*. Buenos Aires, Oliveri y Dominguez, 1941.

Kirwan, Christopher. "Augustine Philosophy of Language". En: *The Cambridge Companion to Augustine*. Eleonore Stump y Norman Kretzman (eds). Cambridge University Press, 2001. pp. 186-204.

Lang, Paul Henry. *La música en la civilización occidental*. Traducción de José Clementi. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1979.

Langer, Susanne K. *Nueva Clave de la Filosofía: un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Traducción de Jaime Rest y Virginia M. Erhart. Buenos Aires, Editorial Sur, 1958.

López Eisman, Antonio y Luque Moreno, Jesús. "Introducción al diálogo Sobre la Música". En: *Sobre la música*. Madrid, Gredos, 2007.

López, J., Pérez, F. y Redondo, P. *La música en la antigua Grecia*. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2012.

Lubac, Henri de. *Medieval exegesis: the four senses of scripture*. Vol. 2, Traducido por E. M. Macierowski. Michigan, Eerdmans Publishing co. y T&T Clark Ltda., 2000.

MacWilliam, Joanne. "Diálogos de Casiciaco". En: *Diccionario de san Agustín: Agustín a través del tiempo*. Allan D. Fitzgerald (dir.). Traducción de Constantino Ruíz-Garrido Cortés. Burgos, Monte Carmelo, 2001. pp. 399-403.

McKinnon, James William. "Musical Instruments in Medieval Psalm commentaries and Psalters". En: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 21, No. 1, 1968. pp. 3-20.

----- *The church fathers and musical instruments*. Columbia University. Tesis doctoral. 1965.

Marcel, Gabriel. "Music according to Saint Augustine". En: *Gabriel Marcel: Music and philosophy*. Wisconsin, Marquette University Press, 2005. pp. 117-124.

Markus. R. A. "Signs, communication and communities in Augustine's *De Doctrina Christiana*". En: *De Doctrina Christiana: a classic of western culture*. Arnold, Duane W. H. y Bright, Pamela (edits). Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1995. pp. 97-108.

----- "St. Augustine on signs". En: *St. Augustine: a collection of critical essays*. Markus R. A. (edit). Nueva York, Anchor Books, 1972. pp. 54-75.

Marrou, Henri-Irénée. *Historia de la educación en la antigüedad*. México, FCE, 1988.

----- *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Paris, de Boccard, 1938.

Mates, Benson. *Lógica de los estoicos*. Traducción de Miguel García Baró. Madrid, Tecnós, 1985.

Mathiesen, Thomas J. *Apollo's Lyre: greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages*. University of Nebraska Press, 1999.

Meyer-Baer, Kathi. "Psychologic and ontologic ideas in Augustine's *De Musica*". En: *The journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 11, No. 3, 1953.

Montero Honorato María del Pilar. "La música en san Agustín". En: *Studium Ovetense*. Vol. XVI, 1988. pp. 155-178.

Morán, José. *El hombre frente a Dios: el proceso humano de la ascensión a Dios según San Agustín*. Valladolid, editorial Estudio Agustiniano, 1963.

Morris Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Traducción de Rafael Grasa. Barceona, Paidós, 1985.

O' Daly, Gerard. "The response to skepticism and the mechanisms of cognition". En: *The Cambridge Companion to Augustine*. Eleonore Stump y Norman Kretzman (edits). Cambridge University Press, 2001. pp. 159-170.

O'Connell, Robert, J. *Art and the Christian intelligence in St. Augustine*. Oxford, Basic Blackwell, 1978.

O'Meara, Jhon J. "The historicity of the Early Dialogues of Saint Augustine" En: *vigiliae Christianae*. Vol 5. No. 3 (Jun.), 1951. pp. 150-178.

Oroz Reta, José., *San Agustín*, Madrid, Agustinus, 1966.

Ortega, Alfonso. "Introducción". Estudio introductorio de la traducción española del *De Musica*. En: *Obras completas de San Agustín*. Tomo XXXIX. Madrid, B. A. C, 1988. pp. 50-69.

Otaola, Paloma. *El De Musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*. Valladolid, Estudio Agustiniano, 2005.

Pacioni, Virgilio. "Artes liberales". En: *Diccionario de san Agustín: Agustín a través del tiempo*. Allan D. Fitzgerald (dir.). Traducción de Constantino Ruíz-Garrido Cortés. Burgos, Monte Carmelo, 2001. pp. 118-119.

Pajón Leyra, Ignacio. "La noción de infinitud aplicada al movimiento: la tesis cratílana de la total inestabilidad". En: *Ontology Studies*. No. 9. 2009. pp. 139-153. Versión electrónica disponible en el *Depósito Digital de Documentos*, Universidad Autónoma de Barcelona. <http://ddd.uab.es/record/53758?ln=ca>. Fecha de consulta:15 de octubre de 2012.

Perl, Carl Johann y Kriegsman, Alan. "Augustine and Music: On the Occasion of the 1600th anniversary of the Saint". En: *The Musical Quarterly*. Vol. 41, No. 4 (oct.), 1955. pp. 496-510.

Peirce. Charles Sanders. *La ciencia de la Semiótica*. Traducción de Armando Sercovich. Buenos Aires, Nueva visión, 1986.

Platón. Las traducciones de los diálogos de Platón que hemos citado, han sido editadas por la editorial Gredos en dos tomos, bajo el título Platón. Tomo 1 (2011) y tomo 2. (2011). Del tomo primero citamos *Fedón* (Carlos García Gual, trad.), *Fedro* (Emilio Lledó, trad), *Banquete* (Marcos Martínez, trad.), *Protágoras* (Carlos García Gual, trad.) y *Cratilo* (José Luis Calvo, trad.). Del tomo 2

citamos *República* (Conrado Egers, trad.) y *Timeo* (Francisco Lisi, trad.). Usamos la traducción al inglés de *Las Leyes* (*The Law*) hecha por R. G. Bury. Harvard University Press. 1961.

Plotino. *Eneadas*. Traducción de Jesús Igal. Madrid, Gredos. Usamos la edición de Las *Eneadas* I y II del año 1992 (tomo I) de la colección de Eneadas. De las III y IV, la del año 1985 (Tomo II) y de las V y VI la de 1998 (Tomo III).

Pollmann, Karla. "Augustine's hermeneutics as a universal Discipline?" En: Karla Pollmann and Mark Vessey (eds) *Augustine and the Disciplines: from Cassiciacum to Confessions*. Oxford University Press, 2005. pp. 206-231.

Prada Dussán, Maximiliano. "Estética formal y material agustiniana: caminos para la cristianización de la música". En: *Revista Miscelánea Medieval Murciana*. Vol. 34, 2010. Universidad de Murcia, España. Disponible en: <http://revistas.um.es/mimemur/article/view/133411>.

----- *La educación musical como conocimiento de Dios: un acercamiento al De Musica de San Agustín*. Bogotá, Universidad de San Buenaventura, 2004.

Reese, Gustave. *La música en la Edad Media*. Traducido por José María Martín Triana. Madrid, Alianza música, 1989.

Rey Altuna, Luis. "Agustín de Hipona. Un itinerario estético del orden universal a la trascendencia". En: *Augustinus*, 29. Vol. 113-114, 1984. pp. 33-60.

----- "San Agustín y la música". En: *Augustinus*, 5, vol. 18, 1960. pp. 191-206.

----- *¿Qué es lo bello? Introducción a la estética de san Agustín*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Luis Vives de Filosofía, 1945.

Rincón González, A. *Signo y lenguaje en San Agustín*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1992.

Rist, John M. *Augustine: ancient thought baptized*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

----- "Augustine on free will and predestination". En: *St. Augustine: a collection of critical essays*. Markus R. A. (edit). Nueva York, Anchor Books, 1972. pp. 218-252.

----- "Faith and Reason". En: *The Cambridge Companion to Augustine*. Eleonore Stump y Norman Kretzman (edits). Cambridge University Press, 2001. pp. 26-39.

----- *La filosofía estoica*. Barcelona, Crítica, 1995.

Román, Ramón. *El enigma de la Academia de Platón: Escépticos contra dogmáticos en la Grecia Clásica*. Córdoba, Edit. Berenice, 2007.

Rowe, William L. "Augustine on foreknowledge and free will". En: *St. Augustine: a collection of critical essays*. Markus R. A. (edit). Nueva York, Anchor Books, 1972. pp. 209-217.

Sexto Empírico. *Contra los dogmáticos*. Traducción de Juan Francisco Martos. Madrid, Gredos, 2012.

----- *Contra los profesores*. Traducción de Jorge Bergua Caverio. Madrid, Gredos, 1997.

Sobrevilla, David. "La estética agustiniana". En: *Revista logos*. No. 19, 1978. pp. 7-52.

Stefani, Gino. *L'etica musicale di S. Agostino*. Roma, Pontificia Università Lateranensi, 1969.

Svoboda, Karel. *La estética de san Agustín y sus fuentes*. Traducción de Luis Rey Altuna. Madrid, Augustinus, 1958.

Tello Ruíz-Pérez, Arturo. "Figurata ornamenta in laudibus Domini: gramática, retórica y música en los repertorios de canción litúrgica conservados en España". En: *Cuadernos de música iberoamericana*. No. 13, 2007. P. 30

Versión electrónica disponible en: E-prints. Universidad Complutense de Madrid.

http://eprints.ucm.es/13298/1/Figurata_ornamenta_in_laudibus_Domini.pdf

Fecha de consulta: mayo 15 de 2013.

Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

Tuesta, Víctor. "Eficacia del número, según San Agustín". En: *Estudio Agustiniano*, 3, 1968. pp. 81-107.

Uña Juárez, Agustín. *Cántico del universo: la estética de San Agustín*. Madrid, s. d. e., 2000.

Van Deusen, Nancy. "Medieval organologies: Augustine vs Cassiodore on the subject of musical instruments". En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 53-96.

----- "Musica, De". En: *Diccionario de san Agustín: Agustín a través del tiempo*. Allan D. Fitzgerald (dir.). Traducción de Constantino Ruíz-Garrido Cortés. Burgos, Monte Carmelo, 2001. pp. 924-927.

----- "Musica, ritmo". En: *Diccionario de san Agustín: Agustín a través del tiempo*. Allan D. Fitzgerald (dir.). Traducción de Constantino Ruíz-Garrido Cortés. Burgos, Monte Carmelo, 2001. pp. 927-931.

Villacañas Berlanga, José Luis. *La filosofía del idealismo Alemán I. Del sistema de la libertad en Fichte al primado de la teología en Schelling*. Madrid, Síntesis, 2001.

Von Balthasar, Hans Urs. *Gloria: una estética teológica. Parte segunda: formas de estilo*. Traducción de José Luis Albizu. Madrid, Ediciones Encuentro, 1992.

Waite, William G. *The rhythm of Twelfth century polyphony: Its theory and practice*. Yale University Press, 1964.